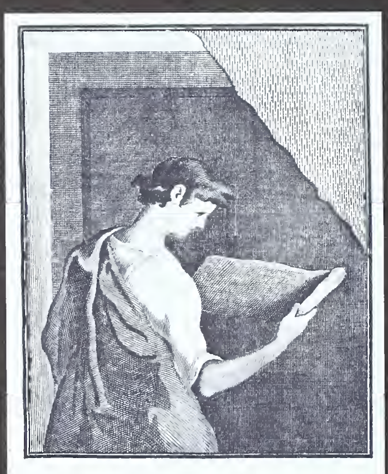
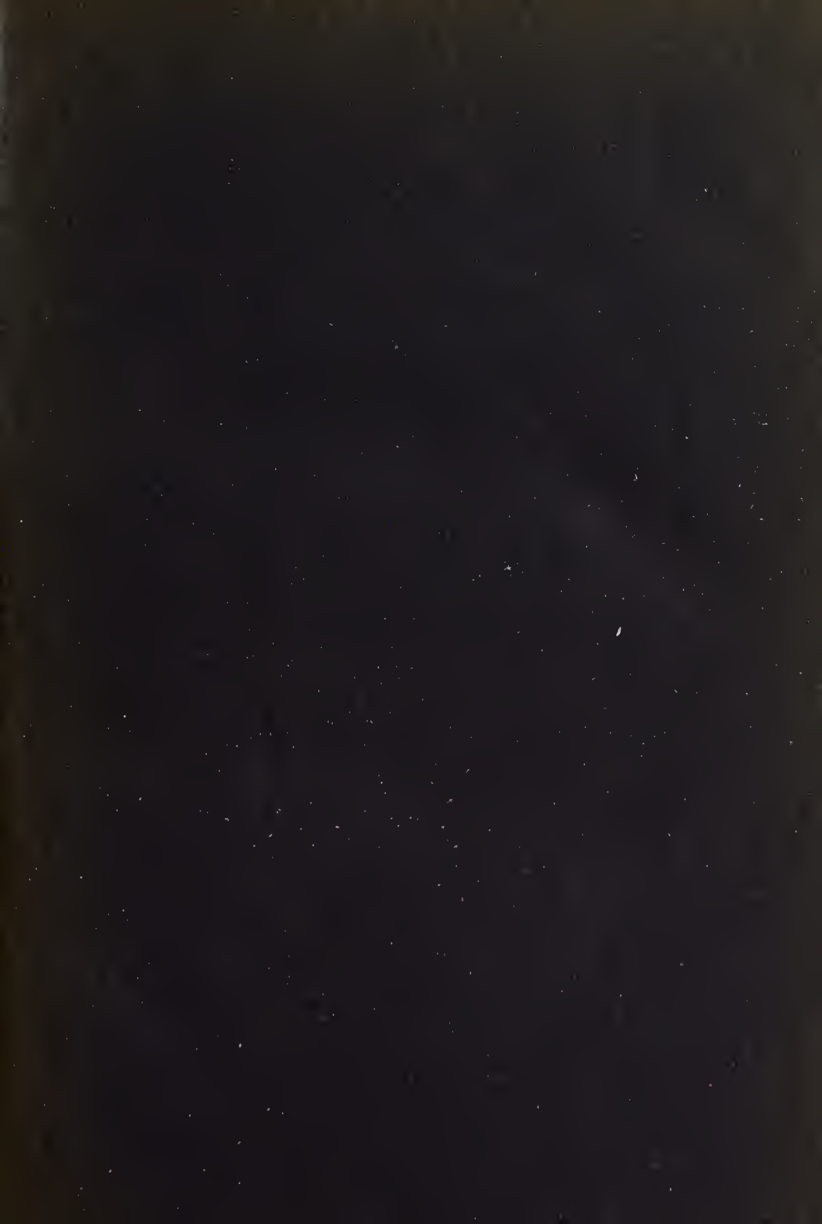
Karl Woermann

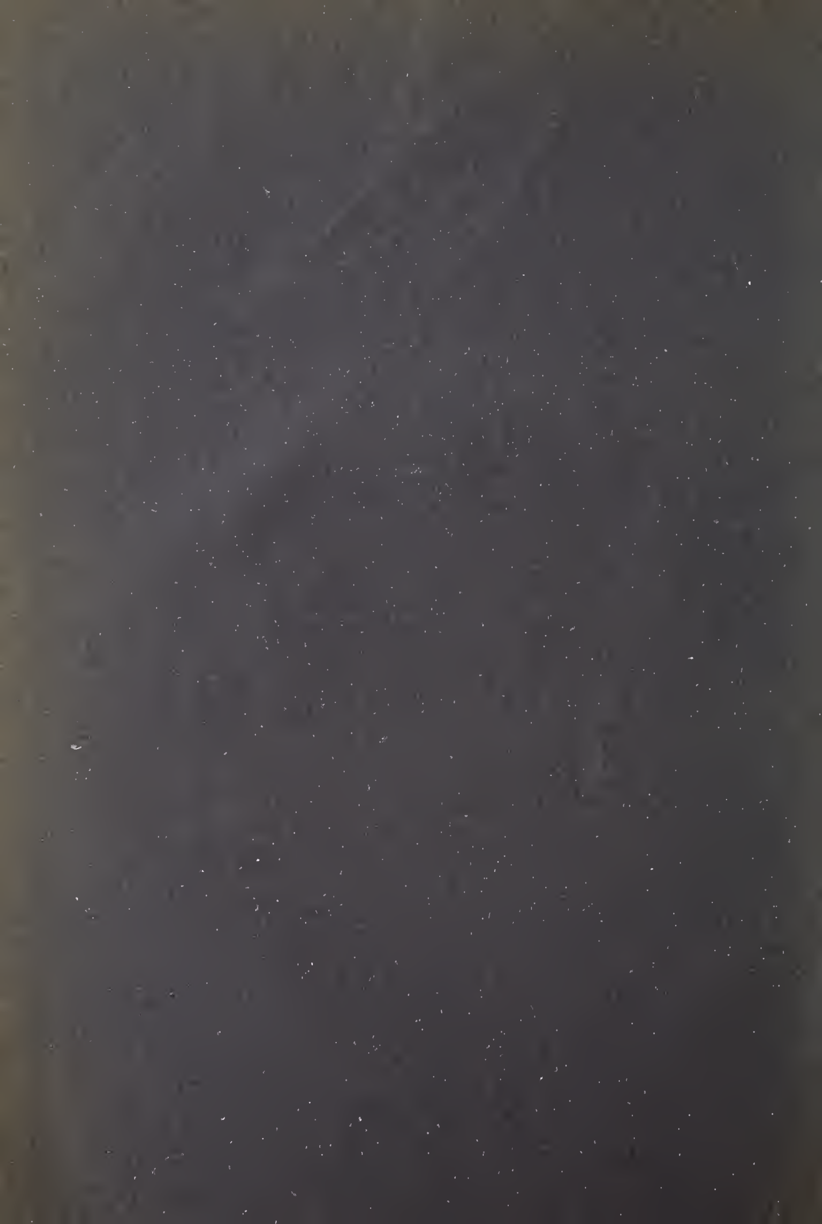
Geschichte der Kunst

Sechster Band

Jüngere Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart







Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Von

Karl Woermann

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Band I
Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer

Band II
Die Kunst der Naturvölker und der übrigen nichtchristlichen Kulturvölker, einschließlich der Kunst des Islams

Band III
Die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters

Band IV
Die Kunst der älteren Neuzeit von 1400 bis 1550 (Renaissance)

Band V
Die Kunst der mittleren Neuzeit von 1550 bis 1750 (Barock und Rokoko)

Band VI
Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart



Bibliographisches Institut · Leipzig
1922

Geschichte der Kunst
aller Zeiten und Völker

Von

Karl Woermann

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Sechster Band

Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750
bis zur Gegenwart

Mit 203 Abbildungen im Text, 4 Tafeln
in Farbendruck und 40 Tafeln in Tonätzung



Bibliographisches Institut · Leipzig
1922

Vorwort.

Daß es mir vergönnt gewesen, den sechsten und letzten Band der neuen Auflage meiner Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker in meinem 79sten Lebensjahre noch selbst zu vollenden, betrachte ich als ein freundliches Los, das mir zuteil geworden. Um Nachsicht mit meinem Alter bitte ich nicht. Die Ziele, die mir vorschwebten, als ich 1895 die Arbeit an der ersten Auflage begann, haben mir bis heute mit der gleichen Helligkeit vorangeleuchtet wie damals. Daß die Kunst eine Kraft ist, die uns über uns selbst und über das graue Einerlei oder das bunte Wirrsal unseres Erdendaseins erhebt, empfinde ich heute so lebhaft wie vor dreißig Jahren. Im Dienste dieser Kraft habe ich ihre Geschichte zu schreiben versucht.

Die Kunst der jüngeren Neuzeit, die nach unserer Rechnung um 1750 beginnt, ist in der ersten dreibändigen Auflage dieses Werkes wegen Raummangels etwas zu kurz gekommen. In dem gegenwärtigen Bande nimmt die Kunst der Zeit von 1750 bis 1900 mehr als den doppelten Raum ein, der in der ersten Auflage für sie übriggeblieben war; und die Kunst des letzten Vierteljahrhunderts tritt als besonderes Buch an den Schluß.

Natürlich habe ich mir die Frage vorgelegt, ob es nicht richtiger wäre — bequemer wäre es jedenfalls gewesen —, die Kunst der Gegenwart von meiner Behandlung auszuschließen. Aber gerade weil um 1900 eine ganz neue Richtung aufkam, die sich, mehr zeitlich als volklich bedingt, wie immer man sich zu ihr stellt, aus der Weiterentwickelung nicht streichen läßt, kann die Kunstgeschichte es sich schon jetzt nicht nehmen lassen, diese Bewegung in den Kreis ihrer Betrachtung einzubeziehen; und gerade weil ich niemals zu den Wortführern einer einzigen, bestimmt begrenzten, Jüngstvorausgegangenes ablehnenden Richtung gehört, sondern jede Strömung als solche zu verfolgen gesucht habe, bin ich vielleicht eher imstande, den heutigen „Jüngsten" gerecht zu werden, als manche meiner Freunde, die nur auf die „Moderne" von 1880 bis 1905 eingeschworen waren. Freilich, daß ich in einer anderen Kunstanschauung als der naturfernen der Gegenwart groß geworden bin und daß mir noch heute die Kunstwerke aller Zeiten und aller Völker am meisten zum Herzen sprechen, in denen Natur und Geist, soweit diese überhaupt unterscheidbar sind, oder sagen wir Natur und Stil, so oder so, unlösbar miteinander verschmolzen sind, brauche ich nicht zu sagen. Aber mein persönlicher Geschmack darf mich nicht hindern, auch anders geartetem „Kunstwollen" mit der Liebe zu allem ehrlich Erstrebten nachzugehen, die jedem Geschichtschreiber unerläßlich ist.

In bezug auf die übrigen Grundsätze, die mich bei der Abfassung dieses Werkes geleitet haben, habe ich mich in den Vorworten zu seinen ersten fünf Bänden so oft und so ausführlich ausgesprochen, daß ich nicht nochmals darauf zurückkommen möchte. Nur an die Ausführungen im Vorwort zum vierten Bande über das abgekürzte Verfahren bei der Bezeichnung der Sammlungen, in der die erwähnten Kunstwerke sich befinden, glaube ich den

Leser nochmals erinnern zu sollen. Wo nur die Städte genannt sind, handelt es sich stets um deren allgemein bekannte staatliche oder städtische Hauptsammlung. In Berlin heißt für diesen Band: in der dortigen Nationalgalerie; in Dresden: in der Dresdener Staatsgalerie; in Frankfurt: im Städelschen Kunstinstitut usw. Andere Sammlungen, wie z. B. das Städtische Museum in Frankfurt oder das Stadtmuseum in Dresden, sind voll benannt. Bei der wiederholten Nennung mancher Sammlungen, wie z. B. der Nationalgalerie in Berlin und des Luxembourg-Museums in Paris, um nur diese zu nennen, wird aber auch vorausgesetzt, daß der Leser wisse, in welcher Stadt sie liegen, ohne daß dies jedesmal mit wiederholt wird.

Während mir bei der Abfassung der ersten Bände dieser zweiten Auflage junge Fachgenossen, denen ich in den Vorworten zu diesen Bänden meinen Dank ausgesprochen habe, bei der Herbeischaffung und Bereitstellung des Schriftenmaterials freundlich zur Seite gestanden, war ich bei der Ausarbeitung der beiden letzten Bände wieder ganz auf mich allein angewiesen. Aber manchem verehrten Fachgenossen habe ich, wie früher, für gütige Unterstützung mit Rat und Tat in Einzelfällen aufrichtig zu danken. In bezug auf die Ermittelung mancher Geburts- und Todesjahre der jüngeren Künstler, die gleichwohl bei den jüngsten nicht in allen Fällen erfolgt ist, haben mich namentlich die Redaktion des Allgemeinen Künstlerlexikons in Leipzig und Hans Wolfgang Singer in Dresden in dankenswerter Weise unterstützt. Meinem Sohn, dem Legationssekretär Ernst Woermann in Paris, habe ich für die Übermittelung wertvoller Nachrichten über den jetzigen Bestand der Sammlungen der französischen Hauptstadt zu danken. Den Direktoren der Berliner Nationalgalerie, der Münchener Gemäldegalerien, des Amsterdamer Reichsmuseums, der Kunstsammlungen des Nationalmuseums in Stockholm, des Staatsmuseums für Kunst in Kopenhagen, der Hamburger Kunsthalle und des Leipziger Museums danke ich herzlichst für die gütige Zusendung ihrer neuesten Kataloge. Besonderen Dank schulde ich P. F. Schmidt, Rob. Bruck, Paul Herrmann und Frau Ida Bienert in Dresden für mannigfaches Entgegenkommen. Auch Emil Gelbrich sei nochmals für vielfache Hilfe gedankt. Wie immer aber gebührt mein Dank auch dieses Mal den Direktionen der Landesbibliothek und der Staatssammlungen in Dresden, der Sammlung für Baukunst und dem Kunsthistorischen Institut der hiesigen Technischen Hochschule, wie immer aber auch dem Verlag dieses Buches und seiner Redaktion in Leipzig, die mir meine Aufgabe nach Kräften erleichtert haben.

Mein Werk hat, wie ich nochmals betonen möchte, niemals eine besondere philosophische oder ästhetische Anschauung in den Vordergrund rücken wollen. Es hat von Anfang an nichts anderes sein sollen als ein Lehrbuch der Kunstgeschichte für Lernende und Lehrende. Den ganzen weltumfassenden Sternenhimmel der Kunst mit allen seinen großen und seinen kleinen Sternen galt es vor den Augen des empfänglichen Lesers auszubreiten; es galt, die Sonnen von den Wandelsternen und den Monden, die sie umkreisen, wie von den Kometen, die plötzlich zwischen ihnen auftauchen, zu unterscheiden und ihre Bahnen zu erkennen.

Man mag eine solche Auffassung der Kunstgeschichte objektiv oder sachlich nennen. Materialistisch aber nennt man sie schwerlich mit Recht. Den Urquell des ewigen Lichts können wir alle höchstens ahnen. Wir müssen uns an die Erscheinungen halten, die uns zu schauen vergönnt sind.

Dresden, im August 1922. **Karl Woermann.**

Inhalts-Verzeichnis.

Zweites Buch.

Die Zeit der Wiedererweckung der christlichen und völkischen Kunst. Die Romantik und ihre Ausläufer von 1815 bis 1848.

Drittes Buch.

Die Zeit der naturnahen Kunst. Realismus und Impressionismus von 1848 bis um 1895.

Viertes Buch.

Die Zeit der Entfernung der Kunst von der Natur. Nachimpressionismus. Expressionismus.

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendrucktafeln.

Tafeln in Tonätzung.

Abbildungen im Text.



Einleitung.

Der Rausch des Barocks war verflogen, der Duft des Rokokos war im Begriff zu verwehen. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts sehnte die abendländische Welt sich auch auf dem Gebiete der Künste wieder einmal nach Umkehr und Einkehr. Die Wortführer und Träger der Bewegung kehrten reuig zu den Heilmitteln zurück, die ihre Vorgänger vor 350 Jahren gegen den Rausch der Gotik, die als Mutter des Barocks gefeiert wird, angewandt hatten: zur Antike und zur Natur. Nur glaubte man beide jetzt besser zu verstehen, als es der Menschheit um 1400 vergönnt gewesen. Der Natur war man inzwischen auf hundert Wegen wissenschaftlich und künstlerisch näher gekommen; an die Stelle der römischen Antike aber, die der Renaissance und dem Barock vorgeleuchtet hatte, glaubte man jetzt die echte, die hellenische Antike setzen zu können.

Die Denkmälerforschung, die zum Hellenentum zurückführte, wurde schon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts durch Jacques Spons griechische Reisen eingeleitet. In Italien weckten die Veröffentlichungen Goris, Maffeis und Muratoris das Nachdenken über die Wurzeln der römischen Kunst. Die fachmännischen Ausgrabungen in den vom Vesuv verschütteten Landstädten Kampaniens begannen 1738 in Herkulaneum; seit 1748 wurden sie mit größerem Erfolge in Pompeji weitergeführt. Der erste Band der großen neapolitanischen Veröffentlichung der Altertümer Herkulaneums kam 1757 heraus. Winckelmanns „Sendschreiben von den herkulanischen Entdeckungen" folgte 1762. Inzwischen hatte die griechische Bewegung durch die Reisen der Franzosen Graf Caylus und Le Roy, der Engländer Stuart und Revett, denen sich 1751 die Schönheit Athens auftat, einen gewaltigen Aufschwung genommen. Die Veröffentlichungen dieser Forscher, denen die Arbeiten Dumonts und Delagardettes über die Untersuchungen folgten, die der berühmte Baumeister Soufflot 1750 an den Tempeln von Pästum (Bd. 1, S. 220 und 246) vorgenommen hatte, bereiteten der Rokokokunst ein sanftes Ende.

In Dresden aber erschien 1764 Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums", die, zugleich ein frühes Meisterwerk deutscher Sprache, bei aller Gelehrsamkeit gerade durch ihre frische Wiedergabe künstlerischen Erlebens wirkte. In alle Hauptsprachen übersetzt, blieb dieses Buch, wie auch die Franzosen Fontaine und Locquin neuerdings bestätigt haben, die Grundlage des europäischen Neuklassizismus auf ein halbes Jahrhundert hinaus.

Die Erschließung der Kunstwerke der Griechen arbeitete den philosophisch-ästhetischen Lehren, die teilweise vorausgegangen waren, in die Hände. Hatte der Engländer Jonathan Richardson doch schon 1722 zwischen griechischen Bildwerken und deren römischen Nachbildungen scharf unterschieden, und hatte der deutsche Baumeister Knobelsdorff (Bd. 5, S. 390) doch schon 1737 von Rom aus dem damaligen preußischen Kronprinzen geschrieben, man könne „ganz deutlich wahrnehmen, wie weit die alten Griechen die Römer in der Kunst übertroffen". Aber selbst der Graf Caylus (1692—1765), der französische Vorläufer Winckelmanns, dachte nicht entfernt daran, seinen Freunden, den zeitgenössischen Künstlern, ernstlich die Nachahmung der griechischen Kunstwerke, die er leidenschaftlich sammelte, zu empfehlen. Erst Johann Joachim

Winckelmann (1717—68) selbst ging hierzu über. Schon in seinen 1755 erschienenen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" folgerte er, daß „das Studium der Natur ein längerer und mühsamerer Weg zur Kenntnis des vollkommenen Schönen sei als das Studium der Antiken". Was Winckelmann als das Wesen der Griechenkunst ansah, hatte er in die Worte „Edle Einfalt und stille Größe" zusammengefaßt; und mit dieser Zauberformel gelang es dem Klassizismus wirklich, ohne durch sie klassisch werden zu können, die Kunst des Abendlandes ein halbes Jahrhundert lang zu beherrschen.

Wenn die staatlichen Kunstakademien (Bd. 5, S. 2, 145, 427, 429), die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts rasch vermehrten — 1752 wurde die Madrider, 1755 die venezianische, 1764 die Dresdner, 1767 die Düsseldorfer, 1768 die Londoner, 1776 die Kasseler Akademie gegründet —, sich dem Klassizismus anfangs hier und da auch feindlich gegenüberstellten, so wurden sie doch bald zu den Hauptstützen der neuen Richtung.

Als Feindin der Akademien erwies sich alsbald aber jene andere Strömung, die vom Rokoko zur Natur zurückführte und die Nachahmung der Natur als das eigentliche Ziel der Kunst hinstellte. Wenn Batteux (1713—80) und seine Freunde auch nur die s c h ö n e Natur nachgeahmt sehen wollten, so traten seine Altersgenossen Jean Jacques Rousseau (1712—78) und Denis Diderot (1713—84) nach einigem Schwanken doch für die unverfälschte Natur in die Schranken. Für die bildenden Künste verteidigte die natürliche Richtung namentlich Diderot, der seit 1759 für die „Correspondance littéraire" seines Freundes, des Pariser Deutschen Fr. M. von Grimm (1723—1807), die berühmten Berichte über die akademischen Jahresausstellungen des „Salon" schrieb. Mit diesen Berichten begann die Kunstkritik eine Macht im Kunstleben der Völker zu werden. Diderot nahm in seinem „Versuch über die Malerei", die kein Geringerer als Goethe ins Deutsche übersetzte, aber auch als erster leidenschaftlich den Kampf mit den Akademien auf, deren „gestellte" Modelle mit ihren Scheinbewegungen er lächerlich machte. „Es würde nichts Manieriertes geben", sagt er, „weder in der Zeichnung noch in der Farbe, wenn man die Natur und nichts als die Natur mit Sorgfalt nachahmte. Die Manier kommt vom Meister, von der Akademie, selbst von der Antike."

Wie langsam freilich die Rückkehr zur Natur sich während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzog, zeigen schon die künstlichen Haartrachten der Männer dieser Zeit. Von Perücke, Zopf und Haarbeutel kehrte erst die große französische Revolution zum natürlichen Haarwuchs zurück. In der Tat führte man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Natur mehr auf den Lippen, als daß man sie in den Künsten gepflegt hätte. Gerade die Revolutionsjahre, in denen der Schrei nach der von der Natur geforderten „Freiheit und Gleichheit" aller Menschen die Welt erschütterte, zeitigten den Hochsommer des Klassizismus.

Außer jener hellenistisch-klassizistischen und ihrer aufs Natürliche gerichteten Gegenströmung lassen sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nun aber noch zwei Nebenströmungen erkennen. Die eine von ihnen ist der ostasiatische, zunächst der chinesische Zufluß, der, durch die Masseneinfuhr chinesischer Porzellane nach den Ländern Europas vorbereitet, durch Spences und Chambers Schriften über chinesische Gebäude und Gärten, die 1743, 1757 und 1772 erschienen, genährt und verbreitert, schon in den „Chinoiserien" der Rokokoausstattungen, hier und dort auch an den geschweiften Palast- und Pavillondächern zur Geltung kam, sich in der neuen Porzellankunst (Bd. 5, S. 404) aber allmählich von dem Rokokogeschmack lossagte, mit dem er sich ursprünglich verquickt hatte. Im allgemeinen macht der Klassizismus wohl der Vorliebe für die ostasiatische Kunst, die erst im letzten Drittel des

19. Jahrhunderts mit Bevorzugung der japanischen Kunst wieder erwachte, ein Ende. Nur ein „chinesisches Zimmerchen" wurde manchen Schlössern noch zugestanden; und der chinesische Gartenstil, in dem man die Natur treulich nachgebildet zu sehen meinte, behauptete gerade wegen seiner Gegensätzlichkeit zur Versailler Gartenkunst seinen Einfluß bei der Bildung der neuen, frei bewegten „englischen" Landschaftsgärtnerei, die jetzt den Sieg davontrug.

Die zweite Nebenströmung, die, nachdem sie gelegentlich (Bd. 5, S. 49) schon im 17. Jahrhundert durchgesickert war, der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsprang, um erst nach 1815 zum Hauptstrom zu werden, war die Romantik, die zunächst aufs gotische Mittelalter und auf die nordische Vorzeit, bald aber auch auf die italienische Frührenaissance zurückgriff.

Folgen wir der Romantik, deren Name auf die mittelalterlichen, zumeist auch in romanischen Sprachen geschriebenen Romane zurückweist, zunächst in die Zeit ihres ausgesprochenen Jugendkampfes mit dem Klassizismus, der nach dem Sturze Napoleons I. einsetzte, so erkennen wir deutlich die innere Nötigung, die sich in ihr aussprach. Die Zeit und ihre Kunst waren des heidnischen Gebarens, des verstandesgemäßen Empfindens, der angelernten kalten Linienführung und der antiken, zumeist der römischen Geschichte und der griechischen Dichtkunst entlehnten Stoffe, die die Akademien fast ausschließlich guthießen, allmählich überdrüssig geworden. Sie sehnten sich nach wärmeren, farbigeren, phantasievolleren und innigeren Reizen, und sie wandten sich mit neuer, jugendlicher Begeisterung dem christlichen Mittelalter mit seiner religiöseren Herzenswärme, seiner farbigeren Geschichte, seinen mystischen Heiligenlegenden und seinen sinnigen Volksmärchen zu. Früh aber schlossen sich ergänzend auch die farbenheißen Bilder aus dem islamischen Osten den Träumen der Romantik an.

Ein Grenzjahr zwischen dem Klassizismus und der Romantik, deren Name erst 1810 mit dem Buche der Madame de Staël von Deutschland nach Frankreich eingeführt wurde, läßt sich natürlich kaum bestimmen. Wenn man, wie es gerade in Frankreich üblich ist, alle Stoffe aus der neueren Geschichte und Dichtkunst als romantisch bezeichnet, so wird man Locquin zugeben müssen, daß sich schon von 1765 an, dem Jahr, in dem Lépicié sein Bild der Landung Wilhelms des Eroberers in England ausstellte, das jetzt dem Museum zu Caen gehört, sichtbare Spuren romantischer Gesinnung in der französischen Kunst nachweisen lassen. Ihr kunstgelehrter Wortführer in Paris aber wurde erst Éméric David (1755—1839), der sich der mittelalterlichen Bildnerei und Malerei Frankreichs annahm.

In Deutschland, wo der Begriff der Romantik im engeren Sinne des Wortes mit katholischer Frömmelei und märchenhafter Weltentrücktheit durchsetzt ist, neuerdings von einigen Forschern aber im engsten Sinne auf ein persönlich-subjektives Verhältnis des Künstlers zur Natur beschränkt wird, pflegt man sie auf dem Gebiete der Dichtkunst mit Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", die 1797 erschienen, beginnen zu lassen und ihre erste Blüte in Tiecks Gesang von der „Mondbeglänzten Zaubernacht" und in Novalis' Schwärmerei von der „Blauen Blume" zu erkennen. „Name ist Schall und Rauch." Aber mit Eberlein und anderen den Begriff der Romantik noch enger zu begrenzen, erscheint uns nicht förderlich. Die Romantik in unserem weiteren Sinne trat gerade in Deutschland doch bereits mitten im 18. Jahrhundert in Wort und Tat unverkennbar genug hervor. Machte Lessing es sich 1768 in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" doch zur Lebensaufgabe, das Shakespearische, vielfach unzweifelhaft romantische Schauspiel gegenüber dem klassizistisch-französischen auf den Schild zu heben, und schrieb Goethe doch schon 1771 seinen

begeisterten Aufsatz über die gotische Baukunst, die man damals allgemein für deutschen Ursprungs hielt. Sicher war dann Goethes „Götz" (1772) eine allem Klassizismus feindliche romantische Dichtung. Welchen Eindruck Macphersons, des Schotten, 1765 erschienene nebelhaft-mystische Ossiandichtung auch in Deutschland machte, spiegelt sich deutlich in den Gesängen wider, die Goethe 1773 seinem „Werther" einverleibte; und Goethes „Faust", an dem der Dichter seit 1774 arbeitete, erscheint uns als ein vollgültiges Beispiel romantischer Dichtkunst in der Zeit des aufstrebenden Klassizismus. Daß Goethe selbst später völlig ins Fahrwasser des Klassizismus einlenkte, ist bekannt. Erst im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts brachten die für das deutsche Mittelalter forschend und werbend begeisterten Brüder Sulpiz (1783—1851) und Melchior (1786—1854) Boisserée von Köln, deren Wirken Firmenich-Richartz geschildert hat, den alternden Goethe wieder auf andere Gedanken. In seinem Aufsatz von deutscher Baukunst, den Goethe 1823 seinem gleichnamigen Aufsatz von 1771 gegenüberstellte, wünscht er sich Glück zu seiner wiedergewonnenen Einsicht. Im Chor des Kölner Doms, sagt er, „wo das Vollendete uns mit überraschender Harmonie anspricht, da erstaunen wir fröhlich, da erschrecken wir freudig und fühlen unsere Sehnsucht mehr als erfüllt".

Die Baukunst hielt länger am Klassizismus fest als die darstellenden Künste. Tatsächlich war der gotische Baustil, der von der Romantik untrennbar ist, auch im 18. Jahrhundert, wie Tietze gezeigt hat, niemals völlig ausgestorben. Neubelebt aber wurde er nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, zuerst in Schottland, dem Lande Ossians. In Deutschland wurde die reine Begeisterung für die Gotik durch die Wiederauffindung der Originalrisse der zweitürmigen Westseite des Kölner Doms in den Jahren 1814 und 1816 zu heller Flamme angefacht, und es ist bezeichnend, daß ein Deutscher die erste neugotische Kirche zu Paris schuf.

In der deutschen Malerei aber hatte die romantische Richtung, die auch hier anfangs mit Bewußtsein gegen die Akademien kämpfte, einerseits in der Ostseeschule Otto Runges und Kaspar David Friedrichs, anderseits in der „neudeutschen", „prärafaelitischen" oder „nazarenischen" Schule der Fr. Overbeck, Wilh. Schadow, Phil. Veit und Peter Cornelius, die sich zwischen 1810 und 1815 in Rom auftat, bereits im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts feste Wurzeln geschlagen.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte die Romantik sich dann allmählich zur geschichtlichen Kunst schlechthin. Weltgeschichtliche Stoffe galten wenigstens den Kunstakademien immer noch als die vollgültigsten; und immer noch sahen weite Kreise es als selbstverständlich an, daß ein Kunstwerk irgend einer kunstgeschichtlich erkannten Richtung angehöre. Wie bunte Wandelbilder zogen die Kunststile früherer Zeiten an den Augen der gebildeten und verbildeten Kunstfreunde vorüber. Namentlich in der Baukunst kann man verfolgen, wie die künstlerische Entwickelung der letzten zweitausend Jahre innerhalb eines halben Jahrhunderts nachschaffend wiederholt wurde. Um 1870 war man schon wieder beim Barockstil angelangt, der nun in allen seinen Abarten, einschließlich des Rokokos und des Zopfes, weitergeplündert wurde, bis die Ernüchterung eintrat. Einen selbständigen Zeitstil gab es nicht mehr.

Aber auch in den darstellenden Künsten der mittleren Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts kann man von einem Zeitraum kunstgeschichtlicher Kunst reden, in dem die Bildhauer und Maler, wenigstens die akademisch gebildeten unter ihnen, nicht nur ihrer Art nach an alte Meister wieder anknüpften, sondern auch in ihren Darstellungen vorzugsweise geschichtliche Menschen in den durch die „Kostümkunde" hervorgesuchten Trachten aller Zeiten und Völker wiederzuerwecken suchten. Man hat für diese Kunstrichtung gelegentlich auch schon den Namen „Historizismus" geprägt, den wir seinen Urhebern gern überlassen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschte im abendländischen Kunstleben das Streben nach Naturnähe, das erst dem beginnenden 20. Jahrhundert wieder verwerflich erschien. In den ersten Jahrzehnten dieses Zeitraums aber glaubte man noch, die Natur so darstellen zu können, wie sie wirklich sei. Es war die Zeit des „Realismus". Im letzten Viertel des Jahrhunderts erkannte man, daß man nur den Eindruck wiedergeben könne, den die Natur auf den Beschauer mache. Es war die Zeit des „Impressionismus". Der Realismus ging noch von den Einzelerscheinungen, der Impressionismus schon von dem Gesamteindruck, einschließlich der Luft- und Lichtwirkungen, aus. Eine Reihe feinsinniger Meister, die die engste Fühlung mit der Natur suchten, hatten einander schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts von Jahrzehnt zu Jahrzehnt die Hände gereicht und ihre Naturnähe doch mit feinem Geschmack und reiner Empfindung zu verbinden gesucht. Um 1850 aber trat der Realismus, sich selbst beim vollen Namen nennend, selbstbewußt und herausfordernd in die Schranken. Der kernige Franzose Gustave Courbet (1819—77), der, wie es auch in Frankreich zuerst das Los aller Neuerer war, von den Ausstellungen des „Salon" mit Hohn zurückgewiesen wurde, legte schon 1849 mit seinem Bilde „Nach dem Essen in Ornans" die erste Bresche in die Mauer, mit der die akademisch-historische Kunst sich umgab.

Daß diese Weiterentwickelung der Kunst zur Naturnähe der natürliche Ausdruck des Gesamtlebens der Zeit war, ist einleuchtend. Die reinen, metaphysisch gerichteten Geisteswissenschaften hatten zwar Erfolge nach Erfolgen errungen, aber sie verhallten von jetzt an ziemlich wirkungslos in dem Lärm der Straßen. Wie die Meereswogen hintereinander herjagen, um sich am festen Strande zu brechen, folgte ein philosophisches System auf das andere, um an den Felsen der Tatsachen zu zerschellen. Auf den Gebieten der Naturwissenschaften aber folgten Entdeckungen auf Entdeckungen, die fürs tägliche Leben und den Verkehr auf Erden verwertet wurden. Die Entdeckung der Kräfte des Wasserdampfes und der Elektrizität hatten um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Welt bereits auf den Kopf gestellt. War in der Vorzeit das eherne auf das goldene, das eiserne auf das eherne Zeitalter gefolgt, so folgte jetzt das Zeitalter der Kohlen auf das des Eisens, das ihm blieb. Die Meere und Ströme bedeckten sich mit segellosen rauchenden und dampfenden Riesenschiffen. Das feste Land der ganzen Erde wurde von einem Netze von Eisenschienen überzogen, die pfeilschnelle Wagenzüge trugen. Durch die Lüfte und die Meeresgründe wurden die Kupferdrähte gespannt, die dem elektrischen Funken als Bahnen dienten. Die Werkstätten der Massenarbeit, die früher den Flüssen und ihrer Wasserkraft gefolgt waren, breiteten sich in den Kohlengeländen zu ganzen Städten aus. Dem Bürgerstand, der sich in der großen französischen Revolution sein Recht vom Adel und von der Geistlichkeit erobert hatte, stellte sich als vierter der Arbeiterstand mit neuen Wünschen und Forderungen gegenüber.

In der Baukunst und im Kunstgewerbe, dem der neue Erdenreichtum immer aufs neue die Verschönerung seiner mannigfaltigen Bedarfsgegenstände übertrug, äußerte der Wirklichkeitsdrang der Zeit sich einerseits in den Zweckformen, die ihre Kunstformen bedingten, andererseits in dem Einfluß, den man der Natur ihres Werkstoffs auf ihre Gestaltung einräumte. Zur vollen Loslösung von den geschichtlich überlieferten Formen gelangte aber gerade die Baukunst erst zur Zeit der neuen Jahrhundertwende. Die darstellenden Künste, in denen die geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Richtungen immer noch neben den natürlichen herliefen, waren die eigentlichen Träger des Realismus. Sie suchten ihr Heil zunächst in der ungeschminkten Natürlichkeit der Wiedergabe aller Einzelgestalten und Einzeldinge, die so stoff-

lich wie möglich veranschaulicht wurden, dann aber auch in der packend wahren Darstellung aller Geschehnisse der geschichtlichen Handlungen wie der Vorgänge des Lebens. Im literarischen Mittelpunkt dieser realistischen oder naturalistischen Kunst des Festlandes, neben der die englische Kunst vielfach ihre eigenen Wege einschlug, stand seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts der französische Romanschriftsteller Emile Zola (1840—1902), der aber auch zu dem beredtesten Wortführer der abermals neuen künstlerischen Richtung wurde, die sich nach 1870 langsam, aber sicher, über ganz Europa verbreitete.

Unter dem Begriff der „modernen Kunst", wie Vasari, der italienische Künstler und Kunstschriftsteller der Mitte des 16. Jahrhunderts (Bd. 5, S. 10, 14, 50), wohl zuerst die neue Richtung Rafaels und Michelangelos bezeichnet hatte, faßten wir in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verschiedene Richtungen zusammen, von denen die rasch ganz Europa erobernde von Zolas Freund Ed. Manet (1833—83) ausgegangene „Freilichtmalerei" (plein air) des „Impressionismus" allerdings den Ton angab, aber doch auch eine Reihe anderer, mehr völkisch und persönlich bedingter Sonderrichtungen, die zum Teil ins 20. Jahrhundert vorauswiesen, wenigstens in engeren Kreisen begeisterte Aufnahme fanden.

Die Baukunst, die im wesentlichen bei ihrer kunstgeschichtlichen Richtung verharrte, bot der neuen „Eindrucks"- und „Freilicht"-Kunst die wenigsten Entfaltungsmöglichkeiten dar. Etwas näher rückte ihr die Bildnerei, die sich in den weicher verschwimmenden Umrissen ihrer Schöpfungen, wie denen des großen Auguste Rodin (1840—1917), den Bestrebungen der impressionistischen Malerei näherte. Beweglicher war die angewandte Kunst des sogenannten Kunstgewerbes, das wir nur gelegentlich streifen können. Eine Zeitlang von der köstlichen japanischen Kleinkunst stark beeinflußt, sagte sie sich unter dem Vortritt Englands rasch von den alten historischen Stilen los und schlug unter der geistvollen Führung William Morris' (1834—96) entschieden „moderne" Bahnen ein. Alles in allem blieb aber die Malerei mit ihrer Tochter, der graphischen Schwarz-Weißkunst, die Kunst, in der die „neue Richtung" die entscheidenden Schritte tat. Entschiedener noch als die realistische Richtung verschmähte die „Moderne" des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts alles Geschichtliche, alles Erzählende, alles „Illustrierende", alles Literarische, das sie freilich manchmal durch eine Hintertür wieder hereinließ. „Die Natur durch ein Temperament gesehen", lautete Zolas Losung. Freilich aber mischten sich unter die Äußerungen einer lediglich maltechnisch gerichteten Künstlerphantasie doch oft genug wieder phantastische, mystische oder empfindsame Klänge des menschlichen Seelenlebens; und die reinen Form- und Raumvorwürfe erhielten schließlich auch in dieser Zeit erneute Reize doch erst in Beziehung zu einem bestimmten Darstellungsinhalt.

Der Inhalt der künstlerischen Bestrebungen der Einzelvölker im 19. Jahrhundert ist jedoch mit diesen meist in Frankreich entstandenen, aber die ganze Welt ergreifenden Kunstrichtungen der jüngeren Neuzeit keineswegs erschöpft. Überall sehen wir neben den akademischen, das Alte weiterschleppenden und neben den jungen, naturnahen, meist von Paris ausgehenden Richtungen jene besonderen, völkisch und persönlich bedingten Strömungen einherrauschen, auf die schon hingewiesen worden ist. Die Überzeugung, daß eine lebenswarme, auch künftige Geschlechter noch fesselnde Kunst, wie dem Herzblut der einzelnen großen künstlerischen Persönlichkeit, so auch den tiefsten Tiefen der Volksseele jedes einzelnen Landes entquellen müsse, bricht sich immer wieder Bahn. Der Verfasser dieses Werkes hat dieser Überzeugung 1894 in einem

besonderen Büchlein Ausdruck gegeben und ist noch heute von ihr durchdrungen. In der Kunst aller Länder werden wir daher die Neben- oder gar Gegenströmungen, die, unbekümmert um die Zeitrichtung und doch auch aus ihrer Zeit geboren, ihre eigenen Wege, manchmal sogar streng stilistische Wege, suchen und finden, mit nicht minderer, vielleicht sogar mit höherer Teilnahme verfolgen als die allgemeinen Zeit-, um nicht zu sagen Moderichtungen.

Auch der Eindruckskunst der Zeit von 1870 bis 1900 fehlte keineswegs immer der Ausdruck geistigen und seelischen Lebens, ohne den die „Naturnähe" auf die Dauer schal und leer erscheint, fehlten auch keineswegs Ansätze zur Stilisierung, die ihre heißesten Verehrer sogar in der Unterordnung der Naturbilder unter die Luft- und Lichtwirkungen erkennen. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß die verhältnismäßige Geistesarmut des „Impressionismus", nachdem die erste Blendung seiner Erscheinung verflogen war, der Kunstwelt immer deutlicher zum Bewußtsein kam und schließlich zum schärfsten Widerspruch reizte.

Um 1900 kam abermals neben dem alten, das auch jetzt noch weitersproß, ein neues Künstlergeschlecht mit neuen Anschauungen und neuen Zielen empor; und der Umsturz war nach entscheidungsvollen Übergangserscheinungen dieses Mal so gründlich wie noch nie zuvor. Die Losung hieß: „Los von der Natur! Zurück zum Geiste!"

Die Übergangsmeister hielten zwar noch an der Natur fest. Sie suchten den Eindruck des Naturausschnittes auf die Netzhaut unseres Auges zunächst durch die geistige, im künstlerischen Unterbewußtsein vollzogene Arbeit der Vereinfachung, der Zusammenfassung und der Betonung der Hauptlinien oder der augenfälligsten Farbenflächen zum Ausdruck ihres inneren Empfindens zu machen oder, anders ausgedrückt, nicht sowohl den Eindruck auf die Netzhaut unseres Auges als auf das Auge unserer Seele wiederzugeben; und die großen Meister dieser Übergangsrichtung, unter denen der Franzose Paul Cézanne (1839—1906), der Holländer Vincent van Gogh (1853—90) und der Deutsch-Schweizer Ferd. Hodler (1853—1918) hervorragen, gehören, wenn unser Gegenwartsblick nicht trügt, zu den bedeutendsten künstlerischen Persönlichkeiten, die die jüngere Neuzeit hervorgebracht hat.

Bald aber genügte diese neue Art der Durchgeistigung der Natur dem unruhigen, vorwärts drängenden, auf neue gewaltige Umwälzungen im ganzen Leben der Völker vorbereitenden Künstlergeschlecht nicht mehr. Jener Ruf „Los von der Natur!" erscholl. Nicht betrachtet und genossen, sondern erlebt wollten die neuen Kunstwerke werden, und nicht äußere, sondern innere Erlebnisse sollte die Kunst darstellen. Anstatt eines Eindrucks von der Außenwelt verlangte man von der jungen, der „jüngsten" Kunst den Ausdruck einer Innenwelt, der natürlich, wenn der eine den anderen verstehen sollte, von einer gemeinsamen Weltanschauung getragen sein mußte. Die monistische Weltanschauung, die zur Zeit der Naturnähe um sich griff, machte einer dualistischen Weltanschauung Platz, die Natur und Geist oder Seele als Gegensätze ansieht. Den verschiedenen Auslegungen dieser neuen „geistigen Weltanschauung" aber entsprach von Anfang an die augenfällige Verschiedenheit der Richtungen, die sich unter den Fittichen der „jüngsten Kunst" sammelten.

Rasch fanden sich auch dieses Mal die Kunstschriftsteller, die die Forderungen der Jüngsten sich nicht nur aneigneten, sondern auch theoretisch begründeten und verfochten. Zu ihren ersten und entschiedensten Verfechtern in Deutschland gehörten Herwarth Walden und Paul Westheim. Kunstzeitschriften, die sich völlig in den Dienst der neuen Richtung stellten, entsprossen dem Boden aller Kunststädte. Anfangs nahmen nur Sonderausstellungen sich ihrer an. Aber

schon während des Weltkrieges erschlossen auch die großen Jahresausstellungen der führenden Kunststädte ihnen ihre Pforten; ja um 1920 hatten die Vertreter der jungen Ausdruckskunst sich in den öffentlichen Sammlungen einiger Kunsthauptstädte bereits besondere Säle erobert. Ihr Sieg, der in manchen Beziehungen befreiend gewirkt hat, ist zur Zeit unbestreitbar. Aber schon scheint ihre Vorherrschaft gebrochen. Daß auch mit ihr nicht das letzte Wort der Kunst gesprochen ist, ist selbstverständlich.

Die verschiedenen Kunstrichtungen des 19. Jahrhunderts liefen fast immer schon so früh und noch so lange nebeneinander her, daß es schwer ist, die zeitlichen Einschnitte zu finden, deren die Geschichtschreibung für ihre Gliederung nicht entbehren kann; jedenfalls kann man nur von Zeitabschnitten der Vorherrschaft der einen oder der anderen Richtung sprechen. Realismus und Impressionismus fallen für den Nachweltblick gemeinsam unter die Vorherrschaft der Naturnähe in der Kunst. Erst mit der erneuten Forderung der Geistigkeit der Kunst, die übrigens schon zur Zeit des Impressionismus auftauchte, beginnt die wirkliche neueste Neuzeit. So angesehen, gewinnen nacheinander der Klassizismus, die Romantik, die Naturnähe und die erneute Geistigkeit die Vorherrschaft; und die vier Bücher dieses Bandes erhalten dadurch ihren Rahmen, über den ihr Inhalt doch oft genug hinausgreifen muß.

Die Kunst der jüngeren Neuzeit, die uns in diesem Bande beschäftigt, ist bis zum Jahre 1900 vom französischen Standpunkt aus in einem guten Werke von Bénédite, von deutschen Gesichtspunkten aus in dem älteren Buche von Rosenberg und in den neueren Bänden von Haack, von Daun und von Max Schmid zusammengefaßt worden. Kaum minder entschieden auf französischem Standpunkt als Bénédite stehen die geistreichen deutschen Werke über die Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst von Muther, von Meier-Gräfe und von Hausenstein. Selbständige Auffassungen vertreten daneben Paul Ferdinand Schmidt, Fritz Burger und Max Osborn. Zahlreiche Einzelschriften werden wir kennenlernen. Wer 60 Jahre künstlerischen Ringens und Empfindens selbst erlebt hat, wie der Verfasser dieses Buches, wird vor allem beachten, was von der Entwickelung, die in die Gegenwart mündet, ihm selbst Erlebnis geworden ist. Über den Wandel des Zeitgeschmacks, der heute für verabscheuungswürdig erklärt, was er gestern in den Himmel hob, aber wird er sich mit dem Spruche Goethes trösten:

„Was in der Zeiten Bildersaal
Jemals trefflich gewesen,
Das wird immer einer einmal
Wieder auffrischen und lesen.“

Erstes Buch.

Die Zeit der Wiedererweckung der Kunst der Griechen. Neuklassizismus und Frühromantik von 1750 bis 1815.

I. Die italienische Kunst von 1750 bis 1815.

Vorbemerkungen. — 1. Die italienische Baukunst dieses Zeitraums.

Inmitten der Kriege, die ihre Herrscher gegeneinander führten, arbeiteten die Völker Europas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf geistigem Gebiet ohne Haß und Eifersucht Hand in Hand; und bezeichnend für die künstlerische Gesinnung der Zeit des Klassizismus ist der fast gleiche Anteil, den die maßgebenden Völker, den namentlich Deutsche, Franzosen, Engländer und Italiener unter gegenseitiger Anerkennung an der Bewegung hatten. Immerhin erhielt der neue Klassizismus in den verschiedenen Ländern namentlich in der Baukunst, je nach den Grundlagen, die er vorfand, sein besonderes Gepräge.

Aber bei aller Verschiedenheit der künstlerischen Äußerungen an den einzelnen Kunstherden lassen sich an der Hand der kunstwissenschaftlichen Untersuchungen wie derer von Wölfflin und von Frankl (Bd. 5, S. 3) in der Kunstsprache dieses Zeitraums gewisse gemeinsame Züge erkennen, die die Abkehr von den Gepflogenheiten des Barocks und des Rokokos bezeugen. Schon aus dem Wesen der ganzen Bewegung versteht es sich, daß die Rückkehr zur schlichten Einfalt und stillen Größe, die man den Griechen absah oder in sie hineinsah, weil man sich nach ihnen sehnte, zunächst in der Baukunst, aber auch in den anderen Künsten den üppig wogenden Formenschwulst glättete, die reich gebogenen und geschwungenen Umrisse in gerade Linien oder in regelrechte Kreisausschnitte verwandelte, von der Verschränkung, Durchdringung oder Verschmelzung der Raumkörper und Flächen zu klaren, schlichten Achsenbindungen zurückkehrte und überall wieder das Bildnerisch-Zeichnerische vor dem Malerischen, das Symmetrisch-Frontale vor dem schräg Gestellten bevorzugte. „Bis um 1760", sagt Frankl, „dauert die Benutzung infinitesimaler Raumformen, dann folgen Räume, die sich wieder ausschließlich der niederen Geometrie einordnen lassen." Vor allem wurden in der Baukunst die Naturgesetze der Verteilung von Lasten und Stützen wiederhergestellt. Die Säulenordnungen wurden denen der römischen, ja womöglich der griechischen Antike genauer nachgebildet. Die Verzierungen wurden vermindert und vereinfacht. In der Reliefbildnerei, die manchmal zu einfachen Profilstellungen zurückkehrte, und in der Malerei, die sich der bildnerischen Auffassung wieder näherte, bediente die perspektivische Tiefenbildung sich wieder der Vermittlung einer beschränkten Anzahl flächiger Parallelschichten.

Selbstverständlich aber gingen alle diese Rück- und Umbildungen nicht von heute auf morgen und nicht an allen Kunststätten zugleich vor sich. Das Barockgefühl und die Rokoko-

gesinnung hallten in manchen klassizistischen Kunstschöpfungen noch lange vernehmlich nach. Man spricht, um das zwitterhafte Stilgefühl solcher Schöpfungen zu kennzeichnen, daher wohl von einem „Rokokoklassizismus", wie man im vorigen Zeitraum von einem „Barockklassizismus" reden konnte. Paul Ferd. Schmidt, der zur Geschichte des Klassizismus manche feinsinnige Beobachtung beigetragen hat, stellt diese Übergangsstufe der Entwickelung als „Pseudoklassizismus" dem selbständigen, späteren Klassizismus gegenüber. Pseudoklassisch und „akademisch" im hergebrachten Sinne des Wortes ist freilich jeder Klassizismus.

Die neuklassizistische Baukunst aller Länder besitzt in einem Buche Paul Klopfers eine übersichtliche Darstellung. Im übrigen sei für die italienische Kunstgeschichte auch dieses Zeitraums, abgesehen von vielen Einzelschriften, auf die Bücher von Magni, Callari und Willard hingewiesen.

Italien blieb um die Mitte des 18. Jahrhunderts, im Besitze aller Kunstschätze seiner Renaissancezeit und aller Ruinen und Bildwerkreste seines römischen und seines großgriechischen Altertums, immer noch das Gelobte Land, zu dem die Künstler und Kunstgelehrten aller Länder, die aus den Quellen klassischer Schönheit schöpfen wollten, begeistert pilgerten. In Rom sammelten sich nicht nur die Freunde der Kunst Palladios, Bramantes, Rafaels und des Altrömers Vitruvius, sondern auch alle die jüngeren Forscher, die das Land der Griechen mit der Seele suchten. In Rom schrieb Winckelmann, den uns Karl Justis klassisches Werk noch immer am nächsten bringt, in gutem Deutsch die erste Kunstgeschichte des griechischen Altertums (S. 1); und immerhin waren es italienische Gelehrte, wie Michelangelo Giacomelli (geb. 1695) und der Kardinal Alessandro Albani (gest. 1692), mit denen und durch die der „preußische Grieche" sich seines Griechentums vollends bewußt wurde.

In der italienischen Baukunst greift der Klassizismus vor 1800 selten weiter als bis auf Palladio zurück, um erst in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an Stilreinheit mit seinen Vorbildern in Mittel- und Nordeuropa zu wetteifern. Barocker sogar als Galileis machtvolle Hallenschauseite der Kirche San Giovanni in Laterano zu Rom (Bd. 5, S. 29) und als Juvaras großartige Hochkuppelkirche der Superga zu Turin (Bd. 5, S. 31) wirken einige Bauschöpfungen Roms, die erst unter Winckelmanns Augen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollendet wurden. Barock im ganzen erscheint die gewaltige, nach Niccolo Salvis (um 1699—1741) Plänen 1762 vollendete Fontana Trevi (Bd. 5, S. 30, 47), und barock, wenigstens in ihren Einzelheiten, wirkt die 1763 nach den Entwürfen Carlo Marchionnes (1704—80) vollendete, vom Kardinal Alessandro Albani als großartiges Gehäuse seiner Antikensammlung geschaffene Villa Albani (Bd. 5, S. 30), der Winckelmann nachrühmte, die großartigste Bauanlage Roms seit Michelangelos Peterskirche zu sein.

In Neapel steht Juvaras Schüler Luigi Vanvitelli (1700—1773) im Übergang vom Barock zum Klassizismus. Der Grundriß seiner prächtigen Marmorsäulenkirche der Annunziata (seit 1700) ist noch barock geschweift. Sein mächtiges Königsschloß im benachbarten Caserta hingegen huldigt in seinen langen Flügeln und weiträumigen Höfen schon einem strengeren Klassizismus. Ein achteckiger Raum von geistvoller Grundrißgestaltung bildet die Mitte. In Mailand wirkte Vanvitellis schon entschiedener klassizistischer Schüler Giuseppe Piermarini (1736—1808), der hier eine Reihe trockener, doch nicht unharmonischer Bauten ausführte. In mächtiger Breite entfaltet sein Palazzo Belgiojoso (1777) seine palladianisch gestalteten Obergeschosse über der schlichten Rustika des Erdgeschosses. Ähnlich ist



Tafel 1. Luigi Cagnolas Arco della Pace zu Mailand.

Nach Photographie von Gebrüder Alinari, Florenz.

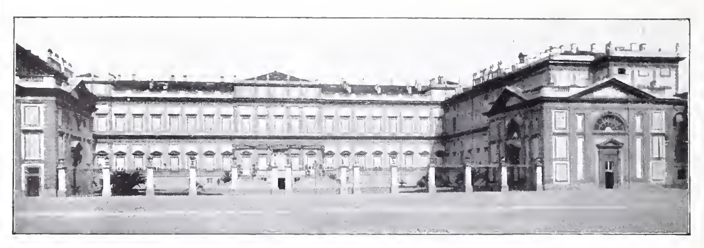


Abb. 1. Giuseppe Piermarinis Villa Reale zu Monza.
Nach Photographie von Gebrüder Alinari, Florenz.



Abb. 2. Pietro Bianchis Kirche San Francesco di Paola zu Neapel.
Nach Photographie von Gebrüder Alinari, Florenz.



Abb. 3. Carlo Francesco Barabinis Stirnseite der Annunziatakirche zu Genua.
Nach Photographie von Gebrüder Alinari, Florenz.

der Außenbau seines berühmten Scala-Theaters (1776—78) gestaltet, dessen gewaltiger Zuschauersaal mit seiner hufeisenförmigen Ausbauchung und seinen sechs senkrecht übereinander angebrachten Logenrängen den korinthischen Riesensäulen der Bühneneinfassung gegenüber einheitlich geschlossen wirkt. Piermarinis Königsvilla zu Monza aber (Taf. 2, Abb. 1), die von dem ältesten und größten „englischen" Garten Italiens umgeben ist, teilt die Vorzüge und Schwächen der Bauten dieses Meisters. Als bester Schüler Piermarinis gilt Leopold Pollack (1750—1805), dessen Hauptwerk, das Schloß der Villa Reale in Mailand (1790), in etwas anderer Zusammensetzung alle Motive des Palazzo Belgiojoso wiederholt.

Weiter in der neuklassizistischen Richtung ging Piermarinis Schüler Luigi Cagnola (1762—1833), dessen berühmter marmorner Friedensbogen (Arco della Pace oder Arco del Sempione, seit 1807; Taf. 1) in Mailand den Konstantinsbogen in Rom (Bd. 1, S. 482) in höhere, schlankere Verhältnisse überträgt und mit feineren, griechisch gemeinten Einzelformen ausstattet. Schüler Piermarinis war auch Luigi Canonica (1762—1844), ein vielbeschäftigter, nach Formenreinheit strebender Meister, dessen Hauptbau seine mächtige, 30000 Zuschauer fassende Arena in Mailand (1806) ist. Die Königsloge dieses Baues, die einem korinthischen Tempelchen gleicht, trägt alle Reize des neuklassischen Baustils zur Schau.

Selbständiger empfand Giuseppe Zanoja (1752—1817), der in Mailand 1812 die stattliche korinthische Porta nuova aufführte.

Zur mailändischen Schule gehört aber auch die Künstlerfamilie der Albertolli von Bedano bei Lugano, die sich ebensowohl durch ausgeführte Arbeiten wie durch die Herausgabe großer Kupferwerke um die Ausbildung der neuen klassizistischen Zierkunst in Italien verdient gemacht hat. Ihr Haupt war Giocondo Albertolli (1742—1839). An der Mailänder Akademie erzogen, in Rom durch Nachzeichnen antiker Zierformen weitergebildet, wandte er seine neue Formensprache zunächst in Neapel im Dienste Carlo Vanvitellis, des Sohnes Luigis (S. 10), bei dessen Ausschmückung der Annunziatakirche an, wurde dann in Mailand aber von Piermarini mit der selbständigen Ausführung des Innenschmucks seiner Bauten betraut.

In Genua baute Andrea Tagliafichi (1729—1811) im Sinne Galeazzo Alessis (Bd. 5, S. 14) an dem Palaste Durazzo Pallavicini (Bd. 5, S. 27), dessen klassische Marmortreppe sein Werk ist, und an anderen Palästen weiter, erneuerte der Tessiner Simone Cantoni aber (1736—1818) nach dem Brande von 1777 die marmorne Schauseite des Palazzo Ducale, deren Erdgeschoß er durch toskanische, deren erstes Obergeschoß er durch ionische Säulenpaare gliederte, in einem schon mehr neuklassizistischen als Alessischen Stile. Den eigentlichen Neuklassizismus vertrat in Genua Carlo Francesco Barabini (1768 bis 1835). Von ihm rührt die weißmarmorne ionische Säulenvorhalle von Giacomo della Portas (Bd. 5, S. 18) Annunziatakirche (Taf. 2, Abb. 3), von ihm die nüchterne Schauseite von San Siro her. Auch baute er 1826 das Teatro San Felice mit seiner sechssäuligen, nicht mehr toskanischen, sondern dorischen Vorhalle, deren Säulen freilich, wie denen des Brandenburger Tores in Berlin, ihre Fußstücke die klassische Reinheit nehmen.

In Vicenza, der Stadt Palladios (Bd. 5, S. 15—18), blieb dessen Klassizismus erklärlicherweise maßgebender als der hellenistische Neuklassizismus; und an Palladios Teatro Olimpico knüpften dementsprechend gerade in Vicenza auch die Erörterungen über Theaterbaufragen an. Im Mittelpunkte des gelehrten Architektenlebens Vicenzas stand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Graf Enea Arnaldi (1716—94), der mehr durch seine Schriften als durch seine Bauschöpfungen wirkte. Auf ihn folgt der Graf Ottone

Calderari (1730—1803), der als der „Principe degli architetti moderni“ gefeiert wurde. Die Paläste, die er in Vicenza und benachbarten Städten baute, sind nicht selten Palladio selbst zugeschrieben worden. Seinen großzügigen Palästen Loschi und Cordellina in Vicenza schließt sich das stattliche Seminar in Verona an.

Die Theaterbaufragen drehten sich, wie Zucker es geschildert hat, zunächst um die allmähliche Umbildung des Systems des Teatro Olimpico, das sich mit seiner zweiteiligen, vorn für die Schauspieler bestimmten, hinten mit einem feststehenden Palastbau ausgestatteten Bühne und seinem halbovalen, in 13 Sitzreihen amphitheatralisch ansteigenden Zuschauerraum an Vitruvs Bericht vom antiken Theater anschloß. Zu den nächsten Umbildungen gehörte, daß der Zuschauerraum von senkrecht übereinander gelegenen Rängen umschlossen, die vertiefte Bühne aber zunächst mit veränderlichen Leinwandmalereien, die der immer noch festen Rückdekoration vorgezogen werden konnten, und mit schräg gestellten Seitenkulissen ausgestattet wurde. Als große Neuerung wurde es empfunden, daß man die von den Bibiena (Bd. 5, S. 32, 383, 384) noch durchweg angewandte „Winkelperspektive“ mit ihren Schrägansichten der Bühnenbilder in „frontale“ Ansichten mit der Tiefenbildung in geraden Parallelschichten verwandelte. Der Meister, von dem diese Wandlung ausging, war Giovanni Niccolo Servandoni (1695—1766), der in Rom Schüler des berühmten Architektur- und Dekorationsmalers Giovanni Paolo Pannini (gest. 1768) gewesen war. Servandoni, der als Theatermaler in Paris, in London, in Wien, in Dresden und in Württemberg auftauchte, hauptsächlich aber in Paris ansässig war, wo wir ihn als Kirchenbaumeister wiederfinden werden, war auch der erste, der, um die Bühnenperspektive zu verbessern, nicht die ganzen Gebäude, sondern nur deren untere Teile darstellte. An Arnaldis vielbenutzte Schrift über den Theaterbau schloß sich Francesco Milizia an. Wie Arnaldi wollte dieser die Bühne und den Zuschauerraum gleichmäßig halbkreisförmig gestalten. Milizia kehrte auch zu Palladios zwei Seitenöffnungen neben der Mittelöffnung der Bühnenwand zurück, verlangte aber Verwandlungen durch Kulissen, die Arnaldi verschmähte. In die Tat übersetzte die Ideen Milizias der Baumeister Domenico Morelli von Imola (1732—1812) in dem Theater, das er 1780 in seiner Vaterstadt errichtete. Nur schrieb er Bühne und Zuschauerraum in ein Ovalrund statt eines Kreisrundes ein. Inzwischen hatte dann Piermarini für sein Scala-Theater (1776—78; S. 11) die Form gefunden, die für Italien lange maßgebend blieb.

Venezianer war der Baumeister und Kupferstecher Giovanni Battista Piranesi (1720—78). Wirkte er hauptsächlich in Rom durch seine Stiche nach römischen Ruinen, so nahm er sich in seiner Vaterstadt, großzügiger und persönlicher noch als Servandoni, auch der Bühnenmalerei im römisch-klassizistischen Sinne an. In der Baukunst Venedigs wandte Tommaso Temanza (1705—89), der Verfasser eines Buches über die großen Architekten und Bildhauer des 16. Jahrhunderts, den Klassizismus in Bauten wie Santa Maddalena (1775 vollendet) noch ziemlich unbefriedigend an. Sein Schüler Giovanni Antonio Selva aber (1753—1818), der Freund Canovas, führte in Venedig halb klassizistische Bauten wie das Teatro Fenice und die Kirche San Maurizio aus. Rein klassizistisch wirkt erst Selvas Entwurf der Canova-Kirche in Possagno, die die Gesamtform des römischen Pantheons mit der dorischen Säulenfront des attischen Parthenons verbindet.

In Rom wirkte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein kleiner Kreis echt römischer Architekten, die in der ewigen Stadt hauptsächlich durch die Aufräumung und

Freilegung der Ruinen des alten Roms und durch die Neubauten für die vatikanische Sammlung antiker Bildwerke im Sinne des Klassizismus tätig waren. Römer von Geburt war Pietro Camporese der Ältere (1726—80), der 1789 in antiken Formen den Triumphbogen Pius' VI. in Subiaco errichtete. Michelangelo Simonetti aber, dessen Geburts- und Sterbejahr nicht bekannt sind, gilt als der erste, der, von wirklich klassischem Empfinden beseelt, in den von ihm herrührenden vatikanischen Museumssälen, wie der Sala Rotonda und der Sala a Croce Greca (Abb. 1), die Umkehr zu den feinen Verhältnissen und Einzelformen längst vergangener Zeiten vollzog.

Der Römer Raphael Stern (1771—1820) aber, der auch als Bauschriftsteller bekannt



Abb. 1. Michelangelo Simonettis Sala a Croce Greca im Vatikan.
Nach Photographie von Gebrüder Alinari, Florenz.

ist, erwarb seinen Hauptruhm durch die Herstellung des langen, fein gewölbten und reich mit Säulen geschmückten Braccio nuovo der Antikensammlung des Museo Chiaramonti im Vatikan. Schüler Camporeses war Pasquale Belli (1752—1833), auch er Römer von Geburt, der nach Sterns Tode den Braccio nuovo vollendete und nach dem Brande, der 1823 die alte Paulusbasilika vor der Stadt (Bd. 3, S. 22 und 28) vernichtete, mit deren Wiederaufbau beauftragt wurde. Schüler Bellis und des älteren Pietro Camporese aber war dessen Sohn Giuseppe Camporese (1763—1822), der die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum leitete, 1786 aber zum vatikanischen Baumeister ernannt wurde und als solcher z. B. das feingegliederte Rund der Sala della Biga und die an diese angrenzenden langen Galerien der Antikensammlung des päpstlichen Palastes schuf.

2. Die italienische Bildnerei von 1750 bis 1815.

Scharenweise waren nach der Besiegung des alten Hellas durch die Römer die Erz- und Marmorgötter und -helden Griechenlands aus ihrer Heimat nach Italien ausgewandert; und die bildnerischen Schöpfungen Großgriechenlands brauchten nicht einmal ihre Heimat zu verlassen, um sich in Italien Geltung zu verschaffen. Zahlreiche antike Bildwerke, die der Staub und der Schutt der Jahrhunderte verschlungen hatten, waren seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts dem Tageslichte zurückgegeben worden. Schon seit dem Mittelalter war die neuere italienische Bildnerei mit vollem Bewußtsein bei der antiken, die ihr auf Schritt und Tritt begegnete, in die Lehre gegangen. Was Niccolò Pisano und Guglielmo dell' Agnello (Bd. 3, S. 458, 460), was Brunellesco und Donatello (Bd. 4, S. 193, 195), was Michelangelo und seine Nachfolger (Bd. 4, S. 343) der Antike verdankten, haben diese Meister selbst bereitwilligst anerkannt; und selbst Bernini, der große Barockmeister (Bd. 5, S. 40), verlangte von seinen Schülern, daß sie nach der Antike zeichneten. Kein Wunder daher, daß nicht ein Baumeister, sondern ein hervorragender Bildner, Antonio Canova, jetzt auch im Mittelpunkt der neuklassizistischen Bewegung Italiens stand.

Der bedeutendste Bildhauer, der neben Canova in Rom wirkte, war der Däne Thorvaldsen (1770—1844), den wir später kennenlernen werden (S. 113). Von Canovas älteren italienischen Zeitgenossen kommen hier nur Giuseppe Franchi und Giuseppe Ceracchi in Betracht.

Giuseppe Franchi (1731—1806) aus Carrara, der Stadt des weißen Marmors, entwickelte sich in Rom unter Winckelmanns Freunden zum ausgesprochenen Klassizisten. In Mailand bildete er den Mittelpunkt der neuklassizistischen Bewegung. Seine eigenen Werke, wie die Sirenen am Brunnen der Piazza Fontana und die Büste Parinis von 1791 in der Brera, stehen, glatt und kalt, auf dem Boden nüchterner Neuprägung der Antike.

Giuseppe Ceracchi (1751—1802) ging vierundzwanzigjährig nach London, wo er unter zahlreichen anderen Bildwerken das anmutige Standbild der Miß Anna Seymour Damer als Muse der Bildhauerkunst schuf, das im British Museum steht. Auf der Rückreise nach Rom wurde er 1779 in Holland, 1780 in Wien mit großen Aufträgen bedacht. Zu seinen vornehmsten und feinsten Schöpfungen gehört seine ideale Marmorbüste des Dichters Pietro Metastasio im Büstenzimmer des Konservatorenpalastes zu Rom. Ceracchis Winckelmann-Büste von 1781 aber ist vielleicht die des Büstenzimmers im Goethehause zu Weimar. Bonaparte berief ihn 1796 nach Paris, ließ ihn 1802 aber als Verschwörer hinrichten.

Diese und andere italienische Bildhauer jener Tage überragte Antonio Canova (1757—1822) um Hauptеslänge. Canova galt manchem seiner Zeitgenossen als der größte Bildhauer aller Zeiten und Völker. Schon Cicognara und Quatremère de Quincy feierten ihn in den höchsten Tönen. Neuerdings widmeten A. G. Meyer und Vittorio Malamani ihm gute Bücher. Canovas Kunst verschaffte ihm alle Würden und Ehren, die den Künstlern erreichbar waren, und trug ihm, da er außerordentlich schaffenskräftig war, seine Werke aber auch oft wiederholte oder wiederholen ließ, ungeheure Reichtümer ein.

Daß Canova zu den begabtesten Bildhauern der Weltgeschichte der Kunst gehört, ist sicher. Aber gerade die Absichtlichkeit seiner Nachahmung der Antike, die nicht so scharf wie die Thorvaldsens zwischen griechischen und römischen Vorbildern unterschied, läßt ihn der Nachwelt doch in der abgeleiteten Sonderauffassung seiner Zeit befangen erscheinen. In Possagno, dem malerisch bei Bassano gelegenen Dorfe geboren, in Venedig in der Werkstatt

des vielbeschäftigten Bildhauers Giuseppe Torretti-Bernardi ausgebildet, hatte der sechzehnjährige Jüngling hier schon 1773 seine eigene Werkstatt; 1779 aber zog er nach Rom, wo ihn der Kreis, der sich um Mengs und Winckelmann gebildet hatte, aufnahm.

Canovas venezianisches Hauptwerk, die Marmorgruppe des Dädalus und Ikarus, gehört der Akademie in Venedig. Die Abkehr vom berninesken Zeitstil ist in diesem Werke bereits vollzogen, erscheint hier aber eben nicht als Umkehr zur Natur, sondern als Rückkehr zur Antike.

In Rom schuf der Meister 1782 seinen „Theseus als Sieger über den Minotaurus", ein Marmorwerk, das ungeheures Aufsehen erregte und in der Tat formenreiner und besser abgewogen war als die früheren italienischen Bildwerke des 18. Jahrhunderts. Die Gruppe kam über Wien nach England; das Modell steht im Canova-Museum zu Possagno. Diese Schöpfung trug Canova den Auftrag ein, das Grabmal Clemens' XIV. für Santi Apostoli in Rom zu schaffen (1787); und wirklich zeigt dieses gut abgewogene Denkmal, auf dessen Spitze der lebendig gesehene und wiedergegebene Papst segnend mit ausgestreckter Rechten thront, während die feine Gestalt der „Mäßigung" sich links über den Sarg beugt und die „Milde" ihr rechts gegenüber sitzt, einen völligen Umschwung in der üblichen Denkmalskunst. Das Neue liegt in der Schlichtheit und Natürlichkeit des ganzen Aufbaues und jeder Einzelgestalt. Großartiger stattete Canova das Grabmal Clemens' XIII. in der Peterskirche zu Rom aus (Abb. 2), das 1792 vollendet war. Andächtig kniet der Papst über dem Sarkophag, neben dem links „kerzengerade" die ernst-keusche, fast schwerfällige Gestalt des Glaubens steht, während rechts, am Fußende des Sarkophags, die geschmeidige, fein bewegte Jünglingsgestalt des träumenden, auf seine gesenkte Fackel gestützten Todesgenius sitzt. Zwei prächtige ruhende Löwen bewachen den Eingang zur Todespforte. Voll monumentaler Ruhe, aus einem Gusse geschaffen, wirkte auch dieses Denkmal als neue Kunstoffenbarung.



Abb. 2. Canovas Grabmal Clemens' XIII. in der Peterskirche zu Rom.
Nach Photographie von Gebrüder Alinari, Florenz.

Von den Einzelwerken, die Canova zwischen 1792 und 1800 schuf, zeigt die berühmte, leiblich und seelisch stark bewegte Marmorgruppe „Amor und Psyche" den geflügelten Liebesgott von rückwärts über die zurückgesunkene Psyche gebeugt, im Begriffe, ihr einen Kuß auf die Lippen zu drücken. Einzig schön ist die Bewegung der beiden Armpaare, mit denen die schlanken jugendlichen Gestalten einander finden und halten. Die Urausführung dieser köstlichen Gruppe steht im Louvre (Abb. 3); die bekannte gleiche Gruppe in der Villa Carlotta zu Cadenabbia wurde erst 1827 von Canovas Schüler Adamo Tadolini gemeißelt. Gleich darauf stellte Canova „Amor und Psyche" noch einmal, Schulter an Schulter nebeneinander stehend, dar. Die erste Marmorausführung auch dieser Gruppe gehört dem Louvre, ihre beste Wiederholung der Ermitage zu Petersburg. Die blühende Hebe der Berliner Nationalgalerie folgte 1796. Die Bilder jugendlicher Zartheit und weiblicher Anmut lagen dem Meister offenbar näher als Darstellungen männlicher Kraft und wuchtiger Leidenschaft. Um diese Ansicht zu widerlegen, hatte Canova schon 1790 die beiden „Kreugas" und „Damoxenos" benannten athletisch durchgebildeten Faustkämpfer gestaltet, die, um 1802 ausgeführt, in die vatikanische Sammlung gelangten, und in derselben Absicht schuf er 1790 die erregte Gruppe, die den rasenden Herkules im Begriff zeigt, den Herold Lichas, ihn an beiden Füßen packend, ins Meer zu schleudern. Die erst 1814 ausgeführte, etwas gewaltsam wirkende Gruppe steht in der Nationalgalerie zu Rom. Vornehmer wirkt jedenfalls sein um 1800 entstandener, vom Apoll vom Belvedere abgeleiteter Perseus im Vatikan.



Abb. 3. Amor und Psyche. Marmorgruppe von Canova im Louvre zu Paris. Nach Photographie.

Nach 1800 schuf Canova zunächst das eindrucksvolle, in sich geschlossene Denkmal der Erzherzogin Marie Christine in der Augustinerkirche zu Wien, das 1805 enthüllt wurde. Schlicht und ausdrucksvoll wirkt sein Denkmal des berühmten Dichters Alfieri mit der trauernden Italia in Santa Croce zu Florenz, das 1810 aufgestellt wurde. Eine der letzten Schöpfungen des Meisters aber ist die lebenswarme knieende Erzgestalt Pius' VI. von 1822 in der Peterskirche. Als Wahrzeichen der klassizistischen Kunst erscheinen dann die Idealbildnisse des Meisters aus der Zeit nach 1800. Die meisten von ihnen entstanden in Paris, wohin Canova 1802 einer Einladung Napoleons folgte. Seine erste Napoleonsbüste von 1802 schmückt den Palazzo Pitti. Dann aber Napoleon in ganzer Gestalt, „achilleisch" aufgefaßt, als nackter Heros! Das große Marmorbild, das nicht den Beifall des Kaisers fand, gelangte in Wellingtons Besitz und steht im Apsley House zu London. Die kleinere Bronzewiederholung von 1810 schmückt den Hof der Brera zu Mailand. Napoleons Schwester, Pauline Borghese, als Venus Victrix! Das 1807

ausgeführte halbaufgerichtete Liegebild der Galerie Borghese atmet nicht sowohl klassische als klassizistische Schönheit. Die Mutter des Kaisers, Lätitia Bonaparte, als Agrippina angetan, im Marmorsessel! Das feine Werk gehört dem Herzog von Devonshire in Chatsworth. Dann die wirklichen Idealgestalten der späteren Zeit des Meisters! Die schon romantisch angehauchte büßende Magdalena in der Villa Carlotta zu Cadenabbia und ihre Wiederholung von 1809 in der Petersburger Akademie der Künste! Seine Hebe-Gestalten von 1814 in Chatsworth, von 1816 im Stadtmuseum zu Forli, eine dritte in Madrid! Immer weicher und süßer werden die Idealgestalten der letzten elf Lebensjahre des Meisters. Der Paris von 1811 und die drei Grazien in der Ermitage zu Petersburg, die anmutige Venus von 1812 in den Uffizien und der weichliche Paris von 1816 in der Münchener Pinakothek!

Canova steckte, ein so kühner Neuerer er war, doch vielfach noch in den Überlieferungen der alten Zeit; und wenn er die ewige Schönheit der Antike auch mehr nur ahnte, als völlig ergriff, so verstand er es doch, mit ihrem Schattenbild den Besten seiner Zeit zu genügen.

3. Die italienische Malerei von 1750 bis 1815.

Die klassizistische italienische Malerei dieses Zeitraums schloß sich erklärlicherweise in höherem Maße an den durch die großen italienischen Maler der Blütezeit bestimmten Eklektizismus Anton Raphael Mengs' als an den durch die antike Bildhauerei bedingten Hellenismus Winckelmanns an. Freilich waren die einzigen hellenistisch-römischen Gemälde, von denen die neuere Malerei lernen konnte, wie die Aldobrandinische Hochzeit (Bd. 1, S. 351, 462), die schon längst bekannt war, und wie die Fülle der herkulanischen und pompejanischen Gemälde, die jetzt dem Schutt und der Asche entstieg, gerade nur auf italienischem Boden zugänglich; tatsächlich aber machten vorzugsweise nordische Maler sich die Lehren dieser Kunstwelt zunutze. Poussin hatte die Aldobrandinische Hochzeit kopiert; und hauptsächlich Franzosen und Deutsche gefielen sich jetzt darin, sich die Motive der kampanischen Malerei anzueignen. Den italienischen Malern wurde es schwerer, sich von der überwältigenden Überlieferung der letzten Jahrhunderte loszulösen; und es ist ein Irrtum, die italienischen klassizistischen Maler dieses Zeitraums zur Schule des großen französischen Klassizisten David (S. 40) in Beziehung zu setzen.

Ragen doch auch eine ganze Anzahl tüchtiger italienischer Maler des älteren Schlages, die wir schon kennengelernt haben, noch weit in unsere zweite Hälfte des Jahrhunderts herein: namentlich Venezianer, die den Bewegungs- und Farbenstil am längsten festhielten. Einen Anflug von akademisch-klassizistischer Nüchternheit hatte höchstens der jüngere Canaletto (1720—80), dessen eigentlicher Name Bernardo Belotto war (Bd. 5, S. 90).

In Rom dagegen, wo sich um 1750 alles um die allmächtige Accademia di San Luca drehte, gehörte Pompeo Batoni von Lucca (1708—87), dessen Leben Benaglio schrieb, schon ganz zu dem Kreise Anton Raphael Mengs', der ihn bewunderte; und wenn er in Wirklichkeit, so gut wie Mengs, den wir den Deutschen lassen, auch nur ein geschickter Eklektiker wurde, zunächst auf Rafael und Correggio schwor und auch leicht von dem Hauche der französischen Rokokomalerei gestreift wurde, so hebt er sich doch in der Tat von seinen italienischen Zeitgenossen, die ihn vergötterten, als besondere Erscheinung ab. Uns wird seine Formensprache kalt und akademisch, seine blühende, von klarem Helldunkel erfüllte Farbengebung absichtlich und berechnet erscheinen. Aber er gehört gerade wegen seiner Süßlichkeit immer noch zu den Lieblingen der Menge. Am meisten inneren Halt haben seine frühen Bilder, wie das Hauptaltarbild in Santi Celso e Giuliano zu Rom, das Christus in Wolken mit vier Heiligen

darstellt, und die beiden bekannten Darstellungen des in der Wüste ruhenden Täufers und der büßenden Magdalena in Dresden (Abb. 4), die noch heute zu den meistkopierten Bildern der Welt gehört. Aber wie wenig von der inneren Erschütterung dieser Weltflüchtigen bringen sie zum Ausdruck! Zu Batonis erfreulichsten Leistungen gehören seine Bildnisse, wie das Doppelbildnis Josephs II. und Leopolds von Toskana (1769) in Wien, sein Selbstbildnis (1765) und sein Bildnis Karl Theodors (1775) in München.

Als ebenbürtiger und gleichgesinnter Nebenbuhler Batonis und Mengs' wurde von seinen Zeitgenossen Antonio Cavalucci (1752—95) gefeiert, dessen Hauptwerk, die Nonnenweihe der hl. Bona von 1792 im Dom zu Pisa, eine ebenso tadellose wie reizlose Schöpfung, freilich zeigt, daß der Meister erst leicht von den Lehren Mengs' und Winckelmanns berührt war.



Abb. 4. Die büßende Magdalena. Gemälde von Pompeo Batoni in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Wie Batoni und Cavalucci steht aber auch der Bühnenausstattungs- und Architekturbildmaler, der schon genannte (S. 12), in Piacenza geborene Giovanni Paolo Pannini (1691—1768) im Vorhofe des Neuklassizismus. Als Bühnenbildmaler wirkte er in Venedig und in Paris. In Rom widmete er sich, archäologische und künstlerische Gesichtspunkte vereinigend, hauptsächlich der malerischen Darstellung römischer Säulenruinen. Was seine Vorgänger im 17. Jahrhundert auf diesem Gebiete geleistet hatten, ließ er weit hinter sich. Klar, fest, sicher, baulich und malerisch gleich fesselnd stellte er seine Ruinenbilder dar, die man am besten im Louvre und im Pradomuseum kennenlernt. Pannini gehört schon als Lehrer Servandonis (S. 12) zu den Vätern des römischen Neuklassizismus.

Zu diesen gehören aber auch zwei schon mehrfach genannte Stecher oder vielmehr Radierer römischer Ruinenansichten, die sie ohne Streben nach archäologischer Richtigkeit mit malerischen, manchmal phantastischen Zutaten und Lichtwirkungen im Sinne der auch ihnen geläufigen Bühnenmalerei ausstatteten. Giovanni Battista Piranesi, dessen Geburtsort

und -jahr nicht feststeht, starb 1778 in Rom. Sein Sohn Francesco Piranesi starb 1810 in Paris. Der Vater war von der Baukunst ausgegangen, der Sohn war Mitarbeiter an den wuchtigen Blättern seines Vaters. Gerade ihre Radierungen haben mehr, als man sich vorzustellen pflegt, zur Weckung der Begeisterung für die altrömische Ruinenwelt beigetragen.

Von den klassizistischen italienischen Linienstechern dieses Zeitraums, die als solche für klassisch gelten, können hier nur Giovanni Volpato von Bassano (1738—1805), der berühmte Stecher der Stanzen und mancher anderer Werke Rafaels, und sein Schüler und Schwiegersohn Raffaello Morghen von Florenz (1758—1833) genannt werden, der, außer durch seine Stiche nach Gemälden Rafaels, namentlich durch seinen empfindungsvollen Stich nach Leonardo da Vincis Abendmahl berühmt ist. Beide standen mitten im römischen Künstlerleben der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Als ältester Maler des eigentlichen Klassizismus in Italien gilt Gaspare Landi von Piacenza (1756—1830), der ein Schüler Batonis war. Schon seine Ariadne von 1792 in Parma ist ganz von den neuen Idealen erfüllt. Sein 1806 gemaltes kirchliches Hauptbild, der Zusammenbruch des Heilandes unter der Last seines Kreuzes, hängt in San Giovanni in Piacenza Camuccinis Darstellung im Tempel gegenüber.

Vincenzo Camuccini (1771—1844) beherrschte während der ganzen Zeit der Vorherrschaft des Klassizismus das Kunstleben Roms. Nicht an David, den berühmten Franzosen, sondern, wie Willard betont, an Mengs, den berühmten Deutschen, anknüpfend, schloß er sich doch eben an dessen letzte, David verwandte Richtung an, deren kalt-schöne Linienführung von der neuklassizistischen Strömung getragen wird. Gleich Camuccinis erstes großes Bild, die Ermordung Julius Cäsars von 1798, im Museo Capodimonte in Neapel, erregte ungeheures Aufsehen. Die Handlung ist freilich „gestellt", die Täter tun nur so, als stießen sie zu; aber die ruhigen Gruppen und Einzelgestalten sind mehr in antiker als in rafaelischer Art umrissen. Von seinen Kirchenbildern wirkt die später in Mosaik übertragene Ungläubigkeit des Thomas von 1800 in der Peterskirche mit dem strengen Nebeneinander ihrer Gestalten durchaus neuklassizistisch, erscheint aber auch seine Darstellung im Tempel von 1806 in San Giovanni in Parma neben Landis Bild fortschrittlich im Sinne jener Tage.

Von den gleichzeitigen Florentinern war der Aretiner Pietro Benvenuti von Arezzo (1769—1844) von den Eklektikern des 17. Jahrhunderts ausgegangen. Aber schon seine Judith von 1804, deren Urausführung im Museo Capodimonte zu Neapel hängt, ist von der klassizistischen Zeitströmung ergriffen, und seine Fresken mit den Taten des Herkules in einem Zimmer des Palazzo Pitti von 1820 stehen mit Bewußtsein auf dem Boden Davids, den Benvenuti 1810 in Paris kennengelernt hatte.

Der Hauptsitz des oberitalienischen Neuklassizismus war Mailand; und Mailands Hauptmeister dieses Zeitraums, Andrea Appiani (1754—1817), war älter als seine genannten römischen und florentinischen Gesinnungsgenossen. Hatte Appiani sich selbständig durch Kopieren nach Correggio und anderen Meistern der Hochrenaissance entwickelt, so näherte er sich durch Arbeiten nach antiken Reliefs dem Zeitstil, der in der Luft lag. Vor allem war er Wand- und Deckenmaler. Schon seine frühen Fresken, die Deckenbilder aus dem Leben Psyches von 1789 im kleinen Rundsaal des Schlosses zu Monza, zeigen sein Streben nach neuartiger, stiller Anmut, das ihm den Beinamen eines Malers der Grazien eintrug. Napoleon ernannte Appiani zu seinem Hofmaler; und als solcher schmückte dieser den alten Herrscherpalast

in Mailand mit Fresken, die den neuen Herrscher verherrlichten und sich dem damals in Paris allmächtigen Stil der Davidschule näherten. Als Appianis Meisterschöpfung gilt sein Deckenbild des Parnasses (Abb. 5) von 1811 im Gartenschlosse der Villa Reale zu Mailand. Seine Ölgemälde, wie die im Appiani-Zimmer der Brera, zeigen seinen Klassizismus von seiner kältesten Seite. In seinen Fresken läßt sich neben aller Strenge der Linienführung ein Streben nach blühender, flächenhaft behandelter Färbung nicht verkennen.

Von Appianis Schülern spielte Giuseppe Bossi (1777—1815) eine größere Rolle als gelehrter Kunstfreund, der die Breragalerie gründete und eine von Goethe ins Deutsche übersetzte Schrift über Leonardos Abendmahl verfaßte, denn als Maler. Als solcher tritt er uns in der Brera mit dem Bildnis Landis und seinem Selbstbildnis ansprechender entgegen als mit dem friesartigen Gemälde der Leichenfeier des Themistokles.



Abb. 5. Apollo und die Musen. Deckengemälde Andrea Appianis in der Villa Reale zu Mailand. Nach Photographie von Gebrüder Alinari, Florenz.

Erfreuten sich die italienischen Maler, die wir kennengelernt haben, noch eines europäischen Rufes, ohne freilich ihrerseits auf die europäische Kunst zurückzuwirken, so trat die italienische Malerei wie die ganze italienische Kunst in der ferneren Entwickelung des 19. Jahrhunderts immer weiter in den Hintergrund. Sie litt unter dem Drucke ihrer großen Vergangenheit, die unvorteilhafte Vergleiche herausforderte und ihre Befreiung aus den Banden der Überlieferung erschwerte.

II. Die französische Kunst von 1750 bis 1815.

Vorbemerkungen. — 1. Die französische Baukunst dieses Zeitraums.

Frankreich war um die Mitte des 18. Jahrhunderts die anerkannte Vormacht in der Welt der bildenden Künste. An allen Höfen Europas verdrängten nach und nach französische Künstler ihre italienischen Vorgänger; und in Frankreich selbst gelangten, seit Perrault den großen Italiener Bernini aus dem Felde geschlagen hatte (Bd. 5, S. 153), nur noch in vereinzelten Fällen ausländische Meister zu Ehren und Würden. Freilich hatte die französische Kunst die Brücken, die sie mit der italienischen verbanden, niemals abgebrochen. Die französische Akademie in Rom galt immer noch als eine notwendige Zweiganstalt ihrer großen Schwester in Paris; und die Erreichung des Rompreises, der den jungen Pariser Akademieschülern zur Reise nach der ewigen Stadt verhalf, galt immer noch für ihren fast unerläßlichen ersten Schritt zu allen weiteren Erfolgen in der Heimat. Ja beim ersten Anblick könnte es sogar scheinen, als verdanke Frankreich seinen Neuklassizismus auswärtigen Anregungen. War der Schöpfer seines ersten entschieden neuklassizistischen Bauwerks, der Schauseite der

Kirche Saint-Sulpice in Paris, doch der Italiener Servandoni (S. 12 und 18); und wird der Einfluß der beiden in Rom wirkenden Deutschen Mengs und Winckelmann auf die Rückkehr der Franzosen zur strengen Antike doch auch von französischen Forschern wie Fontaine und Locquin anerkannt. Aber die Ausgrabungen von Herkulaneum und Pompeji waren in Frankreich doch eher bekannt geworden als in einem anderen Lande außerhalb Italiens; die Ruinen von Pästum waren zuerst von einem französischen Baumeister aufgenommen (S. 1); und die erste Stufe des Klassizismus hat sich in keinem anderen Lande zu einem so selbständigen neuen Stil entfaltet, wie er uns in Frankreich als „Style Louis XVI." entgegentritt.

Aus dem Stil Ludwigs XV., den wir in Deutschland als Rokoko zu bezeichnen pflegen, entwickelt sich schon zu Lebzeiten des Königs, spätestens seit 1760, unter der Führung der Madame de Pompadour der schlichtere Stil Ludwigs XVI., dessen erste Phase man auch wohl als Pompadourstil bezeichnet. Der anmutige „Style Louis XVI." ging aber ungefähr um die Jahrhundertwende in den schwereren Empirestil (Style Empire) über, der das erste französische Kaiserreich kennzeichnet.

Ansprechende Arbeiten über den Stil Ludwigs XVI. haben Planat und Seymour de Ricci veröffentlicht. Planats sechsbändiges Wörterbuch der Baukunst pflegt nicht genügend beachtet zu werden. Das Werden des Klassizismus in der französischen Malerei von 1747 bis 1785 hat Locquin vortrefflich geschildert. Brauchbare Bücher über die Kunst der Revolutionszeit und des ersten Kaiserreiches aber haben Proust und Benoît geschrieben. Von den allgemeineren Werken seien hier noch die großen lexikographischen Werke von Viollet-le-Duc, Jal, Bellier de la Chavignerie, Bauchal und Lami sowie die Bücher von Gurlitt, Dussieux, K. E. Schmidt und A. E. Brinckmann genannt.

Lehrreich für den Wandel des Geschmackes, der sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der französischen Baukunst vollzog, sind die Schriften der beiden vielgenannten, hauptsächlich durch ihre Veröffentlichungen bekannten Baumeister Charles Etienne Briseux (um 1660—1754) und Jacques François Blondel (1704—74). Briseux hatte in seinen älteren Veröffentlichungen durchaus den Rokokogeschmack vertreten, ging aber 1752 in seiner Abhandlung vom Schönen völlig ins klassizistische Lager seines einflußreichen jüngeren Zeitgenossen Blondel über, dessen älteste Veröffentlichung aus demselben Jahre stammt. Doch war es beiden noch mehr um die römische als um die griechische Antike zu tun. Blondel war hauptsächlich auf dem Gebiete der Städtebaukunst tätig, die seit Ludwigs XIV. großartiger Stadtgründung zu Versailles eine immer wesentlichere Rolle auch in Frankreichs Baugeschichte spielte. Blondel legte zuerst in Metz die Plätze und Straßenzüge in der Nähe der Kathedrale an und schuf 1767 einen nur teilweise ausgeführten Bebauungsplan von Straßburg. Bezeichnend ist, daß er 1764 die Westseite des gotischen Domes von Metz mit einem jetzt wieder abgebrochenen dorischen Säulentor versah.

Die Pariser Baukunst haben wir (Bd. 5, S. 161) bereits bis zum Übergange des Rokokostils in den Stil Ludwigs XVI. verfolgt. Der berühmte Rokokomeister Juste Aurèle Meissonier (1693—1750; Bd. 5, S. 161) hatte 1726 eine Fassade für Saint-Sulpice entworfen, die, von einem durchbrochenen Mittelturm bekrönt, in allen Schwingungen des Bewegungsstils schwelgte; aber statt dieses Entwurfs, der abgelehnt wurde, gelangte der streng klassizistische Entwurf des als Opernausstattungsmaler nach Paris berufenen Italieners Jean Nicolas Servandoni (1695—1766) zur Ausführung. Der Bau wurde, abgesehen von den beiden Seitentürmen, 1745 vollendet (Bd. 5, Taf. 31). Gerade dieser stattliche Schauseitenbau

des Italieners in Paris bereitet selbstbewußt auf den Stil Ludwigs XVI. vor. Jacques Hardouin Mansart de Sagonnés (1703—76) Ludwigskathedrale in Versailles (1742 bis 1754) trägt wenigstens in ihrem leicht gegliederten ionischen Inneren schon entscheidendere Züge des im Entstehen begriffenen neuen Stiles.

Der im Großen strenge, aber niemals schwere, im Kleinen frauenhaft anmutige Stil Louis XVI., der in seinen Hauptformen die antiken Säulenordnungen und eine elegante Geradlinigkeit pflegte, in seinen maßvollen Schmuckformen aber leichte natürliche Blätterkränze, Blütenzweige und rafaelisch=römische oder pompejanische „Grottesken" (Bd. IV, S. 366, 455) bevorzugte, entstand, wie gesagt, um 1750 unter Leitung der Madame de Pompadour, der kunstsinnigen Geliebten Ludwigs XV. Von den beiden Hauptkirchen dieser Richtung wurde Sainte=Geneviève, die Meisterschöpfung Jacques Germain Soufflots (1709—80), schon 1755 entworfen, 1764—81 ausgeführt, dann aber, zuerst 1791, zuletzt 1885 als „Pantheon" dem Andenken der großen Männer Frankreichs geweiht (Taf. 3). Auf der Grundlage eines griechischen Kreuzes erhebt sich der kühle Prachtbau, dessen nach Nordwesten gerichteter Hauptseite in ihrer ganzen Höhe eine in ihrer Vorderreihe sechssäulige, von achtzehn riesigen korinthischen Freisäulen getragene Giebelhalle vorgelegt ist, während über seiner Kreuzungsmitte auf hoher, außen von 32 korinthischen Säulen umstellter Trommel eine laternenbekrönte Kuppel emporsteigt, die sich offensichtlich an Wrens Kuppel der Londoner Paulskirche (Bd. 5, S. 210) anlehnt. Die Innenwände sind mit korinthischen Halbsäulen gegliedert, vor denen bogenüberspannte Freisäulen die Wölbungen tragen. Alle Einzelformen sind streng, rein und kühl. Doch wirkt der ganze Bau immer noch mehr alt= als neuklassizistisch. Nicht übersehen aber dürfen wir die großzügige Anordnung, durch die Soufflot seinen Prachtbau dem Stadtbild eingefügt hat, das ihn umgibt. Die breite ansteigende Rue Soufflot, die vom Boulevard Saint=Michel zum Pantheon emporführt, erweitert sich vor diesem zu einem Dreieckplatz, dessen ausgerundete Seiten mit mächtigen, gleichgestalteten Giebelvorlagen versehen sind. Das Gesamtbild schließt sich einheitlich zusammen.

Soufflot, der, wie bereits erwähnt, 1750 die Ruinen von Pästum aufgenommen hatte (S. 1), hatte sich übrigens schon 1737, noch ehe er nach Paris gekommen war, als Bahnbrecher der neuen Stilrichtung durch sein berühmtes, breithingelagertes Hôtel de Dieu in Lyon einen Namen gemacht, das aber auch noch nicht neuklassizistisch, sondern klassisch im Sinne einer verfeinerten und vernüchterten Spätrenaissance wirkt.

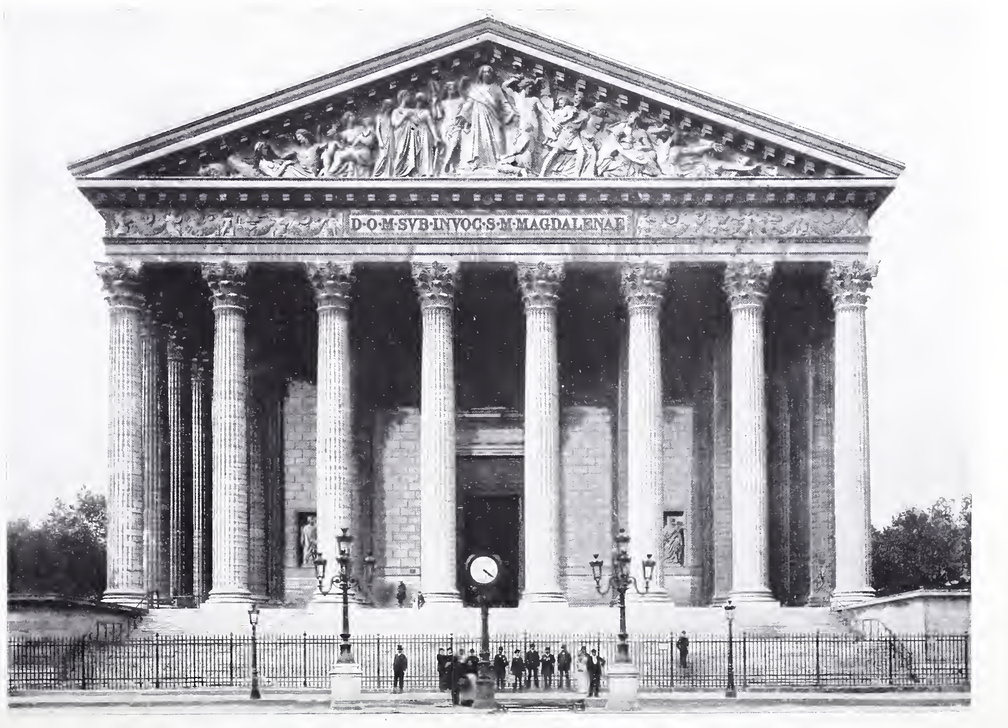
Im Geiste Soufflots schuf auch Pierre Contant d'Yvri (1698—1773) 1764 seine Entwürfe für die Kirche Sainte=Madeleine in Paris, die, soweit ihr Bau schon gediehen war, unter Napoleon I. wieder abgerissen wurde, um dem bekannten echt klassizistischen Neubau in Gestalt eines griechischen Tempels zu weichen (S. 25). Contant d'Yvris „Madeleine" sollte eine Kuppelkirche auf der Grundlage eines lateinischen Kreuzes werden. Seine Beteiligung am Wohnbau seiner Zeit erstreckte sich unter anderem auf die strenge Zimmerflucht mit der Festtreppe im Palais Royal, auf einen edelschlichten Teil des Schlosses zu Saint=Cloud und auf das vornehme Hôtel de Broglie am Vendôme=Platz zu Paris.

Der berühmteste weltliche Baumeister der Zeit und der echteste Vertreter des Stiles Ludwigs XVI. in der Baukunst aber war Jacques Ange Gabriel (1710—82), der sich schon 1751 mit dem Bau der schlichten, nur von einem überkuppelten Mittelvorsprung belebten École Militaire auf dem Marsfelde die Sporen verdient hatte, dann den Umbau des Schlosses von Compiègne leitete, dem er seine große Festtreppe und seine Kapelle gab, und



Tafel 3. Das Innere von Jean Germain Soufflots Pantheon in Paris.

Nach Photographie.



Tafel 4. Barthélemy Vignons Kirche La Madeleine in Paris.

Nach Photographie.

1771—76 das etwas starr in seinen „englischen" Park gesetzte Schlößchen Klein-Trianon baute, das trotz der großen Ordnung seines Mittelvorsprungs leicht und anmutig dreinblickt. Unsterblich aber ist Gabriel hauptsächlich durch die beiden großen Palastschauseiten geworden, mit denen er die damals entstehende, von R. Bruck geschilderte Place Louis XV. in Paris, die jetzige Place de la Concorde, in deren Mitte Bouchardons Reiterbild Ludwigs XV. stand, zu beiden Seiten des Einganges der Rue Royale schmückte. Mit der Schauseite der Madeleinekirche, die im Hintergrunde dieser nach vorn verbreiterten Straße liegt, bildeten diese beiden Palastschauseiten eines der bestabgewogenen Teilstadtbilder der neueren Baugeschichte. Die Schauseite zur Rechten ist die des „Garde-Meuble", des späteren Marineministeriums, die zur Linken ist einem Wohnhausblock vorgelegt. Zwischen den flachgegiebelten, je viersäuligen Eckvorlagen werden die Obergeschosse der beiden gleichen Schauseiten über den Rundbogenarkaden der gequaderten Erdgeschosse hüben wie drüben durch eine Reihe von zwölf schlanken korinthischen Säulen zusammengefaßt. Offensichtlich hat Cl. Perraults östliche Louvre-Schauseite (Bd. 5, S. 154) bei dieser großempfundenen Anordnung Gevatter gestanden. Aber die Doppelsäulen Perraults sind in Einzelsäulen umgewandelt; alles ist, dem Geiste der Zeit entsprechend, leichter und freier geworden. Mit ähnlichem Empfinden baute Gabriel in Versailles die beiden giebelbekrönten klassizistischen Hofflügel des Schlosses, die diesem allerdings seine Stileinheit rauben.

Auch der Theaterbau fing um diese Zeit an, eine wichtige Rolle im Städteleben und im Stadtbilde zu spielen. Neben den Italienern hatten die Franzosen einen großen Anteil an der Bewegung. Namentlich Charles Nicolas Cochin der Jüngere (1715—90), der Kupferstecher, und Gabriel Pierre Martin Dumont (um 1720 bis nach 1790), der Architekt und Radierer, der es in Rom zu hohem Ansehen gebracht hatte, beschäftigen sich lebhaft mit den Theaterbau- und -ausstattungsfragen; beide fordern die einheitliche, Bühne und Zuschauerraum elliptisch zusammenfassende Grundform. Cochin verlangte im Gegensatz zu seinen italienischen Vorbildern die Bühne an die Langseite der Ellipse. Dumont ersetzte in Frankreich die schräg gestellten durch frontale Kulissen (S. 12) und wirkte bahnbrechend im Sinne des hellenischen Neuklassizismus schon dadurch, daß er in der Ausstattung des „Philoktet" den Poseidontempel von Pästum auf die Bühne brachte.

Von den ausgeführten französischen Theatern dieser Zeit bringen Gabriels Opernhaus in Versailles von 1753 und Soufflots Theater in Lyon von 1754, das Klopfer als erstes frei in die Stadt gestelltes Theatergebäude anspricht, den überhalbkreismäßig gebogenen Zuschauerraum schon wie selbstverständlich zur Geltung. Bahnbrechend war dann aber Victor Louis' (1731—1800) großes Theater zu Bordeaux, das 1774 begonnen, 1780 eingeweiht wurde. Victor Louis, dessen Vornamen, Geburtsjahr und Todesjahr fast überall unrichtig angegeben werden, obgleich, nach Planat, Marionneau schon 1881 eine gründliche Sonderarbeit über ihn veröffentlicht hat, hieß eigentlich Louis Nicolas Louis, nannte sich aber seit 1765 stets Victor Louis. Er gehört zu den bedeutendsten Louis-Seize-Architekten Frankreichs. Entscheidend war sein Theater in Bordeaux vor allem durch seine vorbildliche Anordnung der Ränge, die hier von ihrer senkrechten Übereinanderordnung und den hohen Logenscheidewänden der neueren italienischen Theater befreit wurden. Der Außenbau des Theaters mit seiner machtvollen korinthischen Zwölfsäulenfront und sein Innenbau mit den 16 feinen ionischen Säulen des Vorsaals zeigen den Neuklassizismus auf der Höhe seiner Entwickelung. Nach Paris zurückgekehrt, wurde Louis mit dem Umbau und der Vergrößerung des Palais Royal

beauftragt. Noch halb in den Palast eingebaut entstand hier nach Louis' Plänen seit 1786 das jetzige Théâtre Français, das 1790 als „Théâtre des Variétés" eröffnet wurde. Im ganzen nicht so fein gegliedert wie das Theater von Bordeaux, verrät es in allen seinen Einzelgestaltungen doch das Streben nach reiner Wiederbelebung der antiken Bauformen.

In der französischen Provinz und den Nachbarländern suchte die neue Städtebaukunst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die verschiedenen, dem meist schachbrettartigen Stadtplan eingefügten Plätze „zu einer rhythmischen Folge, in der das Nächste sich immer auf das Vorhergehende bezog" (Brinckmann), miteinander zu verbinden. Das glänzendste Beispiel dieser Art bietet Nancy, die Hauptstadt des Herzogtums Lothringen, die Stanislaus Leszinski gleich am Anfang dieses Zeitraums durch seinen Baumeister Héré de Corny zwischen 1752 und 1755 zu einer der schönsten Städte Europas ausbauen ließ. Wunderbar aber schließen sich auch in Nantes Mathurin Crucys (1749—1826) 1786 entstandene Place Graslin und der tiefer gelegene Cours de la République aneinander, den Brinckmann als das erste Beispiel eines echten Ruhe- und Spielplatzes in der Geschichte der Stadtbaukunst bezeichnet.



Abb. 6. Jean François Chalgrin und Jean Armand Raymond: Triumphbogen am Stern zu Paris. Nach Photographie. (Zu S. 26.)

Am feinsten aber erscheint der Stil Ludwigs XVI. in der inneren Ausschmückung der Räume und deren Ausstattung mit beweglichem Hausrat. Die Wände werden teils, wie im Rokoko, noch mit leichtem, jedoch geradlinig gewordenem Rahmenwerk, teils wieder mit feinen, oft ionischen Pilastergerüsten gegliedert. Die Zierformen lieben zwar antike Elemente wie Urnen, Kränze und Halbkränze, entlehnen „groteske" Einzelheiten den in Pompeji und Rom wieder freigelegten Wänden, behalten aber auch aufgehängte Tücher mit zusammengenommenen, herabhängenden Enden bei und fügen natürliche Blatt- und Blütenzweige jeder Art hinzu. Die Geradlinigkeit, die an Stelle der Rokokoschwingungen trat, die Schlankheit und Zartheit der einzelnen, im strengsten Geschmacke geformten Gliederungen nehmen gerade hier ihre anmutigste und leichteste Gestaltung an, die im Unterschied zum späteren strengeren Klassizismus immer noch reich und blühend wirkt. Das Innere des Schlosses Klein-Trianon (S. 23) ist auch mit dem feinen Wandschmuck seiner Gemächer maßgebend für den Stil Ludwigs XVI. Im Schloß zu Versailles aber braucht man nur die Bibliothek Ludwigs XVI., das Kabinett des Königs und das

große Zimmer der Marie Antoinette, dem sich ihr Zimmer in Fontainebleau (Taf. 5) anschließt, mit den Rokokozimmern Ludwigs XV. und den Barockräumen Ludwigs XIV. zu vergleichen, um sich der Stilwandlungen bewußt zu werden, die sich im Verlaufe des 18. Jahrhunderts auf diesem Gebiete vollzogen.

Als die Sonne des neuen Jahrhunderts über Frankreichs erweiterten Ostgrenzen emporstieg, war die Republik schon auf dem Wege zum Cäsarismus; und der Empirestil, der auf den Stil Ludwigs XVI. folgte, entfaltete sich noch vor der Erklärung des französischen Freistaates zum Kaiserreich. Überall zeigt dieser Stil uns die Weiterentwickelung von leichteren, anmutigeren, reicher geschmückten, aber auch noch selbständiger empfundenen, zu strengeren, ernsteren, massigeren, aber auch schmuckloseren Formen. Die Grundlage blieb die Antike, die freilich immer wahlloser nachgeahmt wurde. Säulen, Giebel, Urnen, Kandelaber und Dreifüße beherrschten sogar die Formensprache des Kunstgewerbes. In der Absicht, die römische durch die griechische Antike zu ersetzen, ging auch die französische Baukunst unter der Führung des Archäologen Quatremère de Quincy (1755—1849) jetzt immer weiter, wenngleich kaum so weit wie der gleichzeitige deutsche Klassizismus. Gerade in der französischen Baukunst klingt auch jetzt noch ein gewisses nationales Pathos als Grundton nach.



Abb. 7. Percier und Fontaine: Triumphbogen am Karussellplatz zu Paris. Nach Photographie. (Zu S. 26.)

Jedenfalls war eine Kirche wie die „Madeleine" in Paris (Taf. 4), deren Äußeres schlechthin die Gestalt eines griechischen Peripteraltempels (Bd. 1, S. 214) annahm, jetzt erst möglich geworden. Schon das 18. Jahrhundert hatte an dieser Kirche gebaut (S. 22). Unter Napoleon wurde Barthélemy Vignon (1762—1846) beauftragt, sie als antiken Ruhmestempel zu gestalten. Unter Ludwig XVIII. wurde dieser wieder zur Kirche. Es ist ein korinthischer Giebelbau von großartigen, straffen Formen. Je 18 geriefte korinthische Säulen bilden die Langseiten, je acht die Schmalseiten des Umganges. Das einschiffige Innere wirkt freilich eher wie eine römische Thermenanlage als wie ein griechischer Tempel. Jedenfalls aber ist die Madeleine, die, schon aus der Ferne von jenen Schauseiten Gabriels an der Rue de Rivoli eingerahmt, unauslöslich zum Pariser Stadtbild gehört, ein Prachtbau echt napoleonischen Gepräges. Das gleiche Gepräge zeigt die Triumphsäule der Place Vendôme, die 1806—10 von Jacques Gondouin (1737—1818) und Jean Baptiste Lepère (1761—1844)

nach dem Vorbilde der Trajanssäule in Rom errichtet wurde. Wie diese ist sie von einem spiralförmigen Reliefbande umzogen. Der gleichen Stilrichtung folgte Bernard Poyets (1742 bis 1824) neue Vorhalle des Ständehauses im Palais Bourbon (1804—07), die den Eindruck einer gewaltigen, von zwölf korinthischen Säulen getragenen antiken Tempelfront macht. Aber auch Alexandre Théodore Brogniarts (1739—1813) Börse, deren schwerer, nur von einer Attika, nicht von Giebeln bekrönter korinthischer Säulenumgang (seit 1808) dem „Vespasiantempel" in Rom nachstrebt, ist bezeichnend für diese Richtung.

Neben diesem korinthischen Empirestil erscheint ein schwerer, altertümelnder Dorismus, der durch die Veröffentlichungen der Tempel von Pästum (S. 1) eingegeben, doch meist der toskanischen Ordnung genähert wurde. Diesen Stil zeigt schon die giebellose Achtsäulenvorhalle des Odéon-Theaters, das von Charles Dewailly (1729—98) noch vor der Jahrhundertwende vollendet, nach dem Brande von 1799 aber von Chalgrin wieder aufgebaut wurde. Jean François Chalgrin (1739—1811), ein Schüler Servandonis (S. 12, 18, 21), ist dann mit Jean Armand Raymond (1742—1811) der Schöpfer des gewaltigen Triumphbogens im „Stern" der Champs Elysées (Abb. 6), der die Siege Napoleons von 1805 und 1806 verherrlicht. Dieser eintorige, 50 m hohe „größte Triumphbogen der Welt", der erst 1837 von Chalgrins Nachfolgern vollendet wurde, erscheint neuartig und bahnbrechend durch seinen Verzicht auf das ganze Säulengerüst, das die römischen Triumphbogen einzuhüllen pflegt. Er wirkt nur durch seine groß und schlicht gegliederten Massen und durch die edlen Verhältnisse seiner einzelnen, reich mit bildnerischem Schmuck versehenen Flächenteile. Auf Chalgrin folgten die beiden meist zusammen arbeitenden Baukünstler Percier und Fontaine. Pierre François Fontaine (1762—1853) überlebte seinen zwei Jahre jüngeren Freund Charles Percier (1764—1838) um anderthalb Jahrzehnte. Ihr großes Werk über inneren Gebäudeschmuck und Hausrat, durch das sie die eigentlichen Schöpfer des kunstgewerblichen Empirestils wurden, erschien 1811. Ihr gemeinsames Hauptwerk ist der Triumphbogen auf dem Karussellplatze in Paris (1805—06; Abb. 7), der wieder als unmittelbare Nachbildung des von drei Toren durchbrochenen, mit korinthischen Säulen geschmückten Severusbogens in Rom erscheint. Zu ihren späteren Bauten, an denen Percier kaum noch teilnahm, gehört vor allem die Sühnekapelle für die Hinrichtung Ludwigs XVI., ein strenger, kreuzförmiger Kuppelbau mit drei halbrunden Schlußnischen und einer viersäuligen toskanischen Giebelvorhalle.

Aber wir geraten mit diesem Bau schon in die Zeit der Vorherrschaft der Romantik, neben der, wie wir sehen werden, auch in Paris der klassizistische Erbstil keineswegs sofort erlosch.

2. Die französische Bildnerei von 1750 bis 1815.

Die französische Bildhauerei hatte, wie wir gesehen haben, auch im Zeitalter des Rokoko den Zusammenhang mit dem Altklassizismus der Blütezeit Ludwigs XIV. und durch sie die Fühlung mit der Antike niemals völlig verloren.

Ihre Geschichte und die Geschichte ihrer Träger tritt uns, außer in den Büchern von Gonse, von Éméric David, von K. E. Schmidt und von der Lady Dilke, in zahlreichen Einzelschriften, aber auch in den kritischen französischen Künstlerlexiken entgegen, von denen das von Lami nur den französischen Bildhauern gewidmet ist.

Als der erste Neuklassizist, der freilich zugleich zu den Klassikern der französischen Bildhauerei gehört, gilt Edmond Bouchardon (1698—1762), der Freund des Grafen Caylus,

dessen Ideale er zu verwirklichen strebte. Man nennt ihn den französischen Phidias: doch haftet ihm von seinem ersten Lehrer Guillaume Coustou (Bd. 5, S. 171) mehr flüssige Anmut im Sinne des französischen 18. Jahrhunderts an, als in der Regel zugegeben wird. Er hatte von 1723 bis 1732 in Rom in enger Berührung mit der antiken Bildhauerei gearbeitet. Eine Reihe berühmter alter Bildwerke, wie den barbarinischen Faun, hatte er kopiert. Gleichwohl stellt das kleine, jetzt im Louvre aufgestellte Marmorstandbild, das ihm 1745 die Aufnahme in die Pariser Akademie verschaffte, den kreuztragenden Heiland dar, und für Saint-Sulpice schuf er die steinernen Standbilder Christi, Marias und einiger Apostel. Am meisten er selbst aber war er doch in seinen weltlichen Schöpfungen. Am bekanntesten ist sein reizend bewegter marmorner Amor (Abb. 8) im Louvre, der sich einen Bogen aus der Keule des Herkules schnitzt. Bouchardons Meisterwerk ist der Brunnen der Rue de Grenelle zu Paris. Innig verschmolzen erscheinen hier die baulichen und die bildnerischen Formen, und vorbildlich wirkten die durch Kinderreliefs dargestellten „Jahreszeiten“ an seinen Seiten. Bouchardons letzte Schöpfung aber war sein prächtig abgemessenes Reiterbild Ludwigs XV., das sich nur in dem kleinen Bronzemodell des Louvre erhalten hat.


Abb. 8. Edmond Bouchardons Amor im Louvre zu Paris. Nach Photographie.

Voller im Fahrwasser seiner Zeit bewegt sich Jean Baptiste Pigalle (1714—85), dessen Lehrer Le Lorrain und Lemoyne (Bd. 5, S. 173) waren. Naturfrisches Leben und gespreizte Bewegtheit, unmittelbares Empfinden und gesuchte Gedankenhaftigkeit paaren sich in seiner Kunst. Wunderbar natürlich weiß er das weiche Leben der Hautoberfläche wiederzugeben, und tändelnd spiegeln manche seiner Bewegungsmotive den Zeitgeist wider. Das erste Marmorwerk, das er nach seiner Rückkehr aus Rom in Paris schuf, der seelisch und körperlich anmutig bewegte Merkur, der sich die Sandalen anschnallt, ist sein Meisterwerk geblieben. Ein Exemplar steht im Louvre, ein anderes, mit der Venus als Gegenstück, im Schloß zu Potsdam. Seine Marmorgruppen „Liebe und Freundschaft“ und der „Knabe mit dem Vogelkäfig“ im Louvre (Abb. 9) atmen sittenbildliche Anmut. Schön, wenn auch etwas äußerlich beseelte Madonnen seiner Hand schmücken die Kirchen Saint-Eustache und Saint-Sulpice zu Paris. Von seinen lebensvollen Bildnissen sind die Bronzebüste Diderots und die Marmorbüste des Marschalls von Sachsen im Louvre hervorzuheben. Das Institut de France bewahrt seinen merkwürdigen Voltaire, der, als splitternackter Greis auf einem Felsen sitzend, begeistert gen Himmel blickt. In seinen späteren Jahren schuf der Meister seine mächtigen, an beziehungsvoll sinnbildlichen Gestalten reichen Riesengrabmäler, von denen das des Grafen Harcourt in Notre-Dame zu Paris die Schrecken des Todes am furchtbarsten ausmalt, das des Markgrafen Ludwig Wilhelm in der Pfarrkirche zu Baden-Baden am barocksten in seiner bewegten Gesamtwirkung erscheint, am berühmtesten aber das des Marschalls von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg ist, das,

völlig auf malerische Wirkung berechnet, sich durch die Fülle sinnbildlicher Gestalten und die Wucht der Darstellung des Feldherrn auszeichnet, wie er voller Lebenskraft sicheren Schrittes von der Höhe des Erdendaseins ins Grab hinabsteigt. Grabmäler wie Coysevox' Mazarin und Girardons Richelieu (Bd. 5, S. 167 und 169) wurden jedenfalls durch Schöpfungen dieser Art übertrumpft, die man in unserer Jugend als geschmacklos brandmarkte, heute aber wegen der überquellenden Kraft, die sie atmen, wieder herausstreicht.



Abb. 9. Jean Baptiste Pigalles Knabe mit dem Vogelkäfig im Louvre zu Paris.
Nach Photographie von A. Giraudon in Paris. (Zu S. 27.)

Pigalles Schwager Christophe Gabriel Allegrain (1710—95), dessen frühere Arbeiten zum großen Teil unter Pigalles Namen in die Welt gingen, erscheint in seinen selbständigen Marmorschöpfungen, wie den Badenden und der Diana im Louvre, als ein Meister ruhiger, wenn auch absichtlicher Eleganz. Zu den einflußreichsten Meistern seiner Zeit aber gehört Étienne Maurice Falconet (1716—91), über den Edmund Hildebrandt ein Buch geschrieben hat. Falconet hat in Marmor und in Erz eine Reihe der eindrucksvollsten Werke der Großbildnerei, in gebranntem Ton und in dem französischen Weichporzellan eine nicht minder große Reihe zierlicher Gestalten und Gruppen der Kleinbildnerei geschaffen. Klassizist war Falconet doch nur in recht bedingten Beziehungen. Als Schüler Lemoynes (Bd. 5, S. 173) wuchs er noch aus der Kunst des Bewegungsstils hervor, dem er auch in seinen bekanntesten Schöpfungen treu blieb. Pugets überbewegter „Milon von Kroton" (Bd. 5, S. 172) begeisterte ihn so, daß er, noch als Schüler Lemoynes, denselben Gegenstand modellierte, durch dessen wuchtige Behandlung und reiche Linienführung er Puget zu übertreffen suchte. Das Gipsmodell erschien im „Salon" von 1745, die berühmte Marmorgruppe des Louvre im „Salon" von 1755. Zwei Jahre später schuf er die Marmorbilder des kleinen sinnenden Liebesgottes (Abb. 10) und der feinfühligen „Badenden", die doch noch ein gutes Stück der Geziertheit der Rokokoempfindung verraten. Gerade durch diese beiden Werke, die im Louvre stehen, erwies Falconet seine Befähigung für die Porzellankunst. Nachdem nach mannigfaltigen Vorstufen die keramische Kunst Frankreichs in ihrem Weichporzellan ähnliche Schöpfungen wie die Meißner Hartporzellanfabrik herstellen gelernt hatte, wurde die Königliche Manufaktur 1756 von Vincennes nach Sèvres verlegt, und 1757 wurde Falconet zu ihrem Leiter ernannt. In ihr ließ er nicht nur die Werke seiner Großbildnerei verkleinert vervielfältigen, sondern auch eine Reihe liebenswürdig anmutiger, als Tafelaufsätze von allen Seiten gleichmäßig durchgebildeter

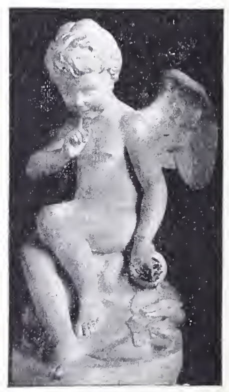


Abb. 10. Étienne Maurice Falconets kleiner Liebesgott im Louvre zu Paris. Nach Photographie.

Gruppen herstellen, die er, wie den „Fischzug“, „Die Jagd“ und „Apollon und Daphne“, eigens für den Zweck modelliert hatte.

Großes Aufsehen erregte dann im „Salon“ von 1763 Falconets marmorne Pygmaliongruppe, die, von Diderot in den Himmel erhoben, dem klassizistischen Ideal näher kam als seine anderen Werke. Die Gruppe befindet sich in der Ermitage zu Petersburg. 1766 wurde er darauf von Katharina II. nach Petersburg berufen, um ein Reiterstandbild Peters des Großen zu schaffen; und er löste seine Aufgabe in zugleich großzügiger und eigenartiger Weise; er setzte ein kolossales ehernes Reiterbild von unerhörter Wucht mit sich bäumendem Rosse auf einen mächtigen natürlichen Granitblock. Wie ein ähnliches Reiterdenkmal mit auf die Hinterbeine gestelltem Rosse von Leonardo entworfen, aber noch nicht ausgeführt (Bd. 4, S. 333), dann in der Barockzeit von Pietro Tacca für Madrid als Reiterbild Philipps IV. zuerst aufgestellt wurde (Bd. 5, S. 36), haben wir gesehen. Der Kopf des Zaren soll übrigens nicht von Falconet, sondern von seiner Schülerin Marie Anne Collot (1748—1821) herrühren. Enthüllt wurde das Denkmal erst 1782, nachdem der alte Meister, durch Verdrießlichkeiten aus der jungen nordischen Hauptstadt vertrieben, längst nach Westeuropa zurückgekehrt war.


Abb. 11. Augustin Pajous Bacchantin im Louvre zu Paris. Nach Photographie.

Lemoynes Schüler war auch Jean Jacques Caffieri (1725—92), der Meister des weichen, fließenden, bewegt über seiner Urne sitzenden Flußgottes im Louvre. Berühmt aber ist er namentlich durch seine Bildnisse. Von den Büsten, die die Wandelgänge des Théâtre-Français schmücken, rühren sieben von seiner Hand her. Besonders sprechend sind die Pirons, La Chaussées, Rotrous und Jean Baptiste Rousseaus. Aber auch seine Standbilder Corneilles von 1779 und Molières von 1787, die im Institut de France erhalten sind, gehören zu den lebensvollsten Idealstandbildern der Zeit.

Von den französischen Bildnern des 18. Jahrhunderts, die ins neunzehnte hereinragten, fesseln uns besonders Pajou, Clodion und Houdon. Ein strenger, einseitiger Klassizist, wie ihr Zeitgenosse, der Maler David, aber war keiner von ihnen.

Augustin Pajou (1730—1809) war Schüler Lemoynes. Sein Pluton mit dem Höllenhund (1759) und sein Marmorstandbild der Königin Maria Lescynska im Louvre sind tüchtige, aber langweilige Arbeiten. Erst in seiner Marmor-Psyche und seiner Bacchantin (Abb. 11) derselben Sammlung tritt die kecke, manchmal etwas gesuchte Anmut seiner reifen Schöpfungen hervor. Die liebenswürdige, feinfühlige Natürlichkeit seiner Bildniskunst spricht sich in seinen Marmorbüsten Buffons und der Madame du Barry des Louvre herzgewinnend aus.

Pajous Schwiegersohn Louis Michel, genannt Clodion (1738—1814), der seit 1759 Schüler Pigalles gewesen war, verlegte sich hauptsächlich auf die Herstellung anmutiger, manchmal etwas schlüpfriger kleiner Terrakottendarstellungen von Faunen, Nymphen und ihresgleichen; und aus demselben Geiste sind auch seine marmorne Bacchantinnengruppe und sein Satyr des Louvre (Abb. 12) geboren. Bezeichnend genug nahm die inzwischen entstandene Porzellanmanufaktur in Sèvres ihn in ihre Dienste. Seine mit Kinderspielen

geschmückte Vase in Sèvres ist bekannt. Weniger glücklich war Clodion in ernsteren Darstellungen, wie seiner weichlichen hl. Cäcilie und seinem Tode Marias (1777) in der Kathedrale von Rouen. Lehrreich aber ist es, daß er in seinen alten Tagen, jenseits der Schwelle des 19. Jahrhunderts, die Schwenkung zum Empirestil noch mitmachte. Sein Hauptwerk dieser Art ist das Relief des Einzugs in München am Triumphbogen des Karussell-Platzes. Der Zeitgeschmack erwies sich stärker als der Künstler.

Jean Antoine Houdon (1741—1828; Schrift von Hermann Dierks) aber war stärker als der neue Zeitstil, der ihn nur leicht berührte; gerade er verkörpert jene ununterbrochene Überlieferung, die die französische Bildhauerei vom Ende des 16. zum Anfang des 19. Jahrhunderts herabführt; und indem er die Natur stärker betont als seine Vorgänger, weist gerade er ins volle 19. Jahrhundert voraus. Seine Lehrer waren Michel Slodtz, Lemoyne und Pigalle; aber seine Hauptlehrmeisterin war die Natur. Houdons Jugendwerk, der hl. Bruno in Santa Maria degli Angeli zu Rom, ist das getreue Abbild eines sinnend mit verschränkten Armen und mit gesenktem kahlen Haupte einherschreitenden Kartäusermönches. Von seinen Idealgestalten, denen eine gewisse Trockenheit anhaftet, sind sein weicher Marmormorpheus (1777) und seine kalte, leichtfüßig ausschreitende Bronze-Diana (1790) im Louvre (Abb. 13) hervorzuheben. Houdons Weltruhm aber ruht auf seinen Bildnisbüsten; ihrer hat er nahezu 200 hinterlassen. Die meisten von ihnen sind in gebranntem Ton ausgeführt; doch vertrieb er selbst auch in großem Umfange ihre Wiederholungen in tonfarbig angestrichenen Gipsbüsten. Die Reihe dieser Meisterwerke beginnt 1771 mit der Tonbüste Diderots, die im Louvre steht; zu den letzten, die schon im 19. Jahrhundert entstanden, gehört sein Napoleon im Museum von Dijon. Alle seine berühmten Zeitgenossen saßen ihm. Genannt seien noch die Bronzebüsten Jean Jacques Rousseaus (1778) und Voltaires (1778), die Marmorbüsten Auberts, Buffons (Abb. 14) und Voltaires (1778), die Tonbüsten Franklins, Lavoisiers und Louise Brogniarts, die Gipsbüsten seiner Gattin und seiner Tochter, alle im Louvre, der Mirabeau, der Voltaire, der Ludwig XVI. und der Duquesnoy des Museums von Versailles. Vortrefflich sind auch die Tonbüsten des Erbprinzen Friedrich Franz von Mecklenburg und seiner Gemahlin, die sich, von Steimann bekannt gemacht, mit einer ganzen Reihe seiner Gipsbüsten im Schweriner Museum befinden. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die meisterhafte technische Behandlung, die das Stoffliche der Kleidung, des Fleisches und des Haares wunderbar veranschaulicht, die zwingende „Ähnlichkeit" der Gesichtszüge oder die großartige Wiedergabe des Charakters der Dargestellten, der sich in ihrer Haltung und ihren Mienen widerspiegelt. Von seinen ganzen Gestalten sind das Marmorsitzbild Voltaires im Théâtre Français, das Gonse für das schönste aller französischen Bildwerke erklärt, und das Standbild Washingtons auf dem Kapitol zu Richmond die



Abb. 12. Clodions Satyr im Louvre zu Paris. Nach Photographie. (Zu S. 29.)

berühmtesten. Houdon überlebte seine Schaffenskraft, nicht aber seinen Ruhm, den die Jahrhunderte weiterverkünden.

In der eigentlichen Empirezeit war und blieb Canova, der große, in manchen Beziehungen klassische italienische Klassizist (S. 14), der Führer der französischen Bildhauerschule, die dadurch von ihrer eigentlichen Art abgelenkt wurde. An monumentalen Aufgaben fehlte es dieser Zeit in Frankreich keineswegs. Die Siegessäulen, die Triumphbogen, die klassischen Giebel der Säulenvorhallen wurden im Zeitstil mit Flach- und Hochreliefs geschmückt. Aber nur wenige dieser Arbeiten erhoben sich in das freie Reich der Schönheit, in dem nachgeborene Geschlechter sich an den Schöpfungen ihrer Ahnherren erfreuen.



Abb. 13. Jean Antoine Houdons Diana im Louvre zu Paris. Nach Photographie.

Die älteren Meister einer Bildhauergruppe, deren Blütezeit in die ersten 15 Jahre des 19. Jahrhunderts fällt, hatten in ihren jüngeren Jahren noch für die französischen Könige gearbeitet; die meisten der jüngeren bildeten den eigentlichen bildkünstlerischen Hofstaat Napoleons I. Ihrem Stil nach sind sie die wirklichen Vertreter des strengen, wenn manchmal auch durch Canovas Einfluß gemilderten Klassizismus in der französischen Bildhauerei. Der älteste Meister dieser Reihe war der Lyoner Joseph Chinard (1756 bis 1813), den eine Sonderausstellung im Pariser Kunstgewerbemuseum 1900 wieder zu Ehren brachte. In Rom schuf er 1786 die tüchtige, wenn auch kühle Gruppe der Befreiung der Andromeda, deren Tonmodell und deren unvollendete Marmorausführung dem Lyoner Museum gehören. Sein Herzensverhältnis zur Antike spricht sich am anmutigsten in seinen Terrakottabildwerken aus, wie dem Relief mit spielenden Giganten von 1791 im Museum von Lyon und der Freiheit, die Frankreich krönt, im Musée Carnavalet zu Paris. Als seine lebendigste Steingestalt gilt der „Carabinier“ am Triumphbogen des Karussellplatzes zu Paris.

Bekannter und einflußreicher als Chinard aber war der Pariser Pierre Cartellier (1757—1831), der Schöpfer der strengen Marmorbilder Napoleons I. und des Königs von Holland im Museum zu Versailles und der auf ihrem Grabe knieenden Kaiserin Josephine in der Kirche zu Ruel, aber auch des etwas trockenen Reliefs der Übergabe von Ulm am Triumphbogen des Karussellplatzes. Etwas mehr Leben und Anmut im Sinne Canovas erstrebte Antoine Denis Chaudet (1763—1810), der Lieblingsbildhauer Napoleons, der ihm ungezählte Male saß. Im Auftrage Napoleons schuf Chaudet zahlreiche Standbilder und Büsten des Kaisers, die dieser nicht nur in altfranzösischen Städten aufstellen ließ, sondern auch an die Vasallenhöfe verschickte. Sein Standbild Napoleons als Gesetzgeber, das 1806 im Corps législatif in Paris enthüllt wurde, gelangte ins Schloß Sanssouci bei Potsdam. Eine Bronzebüste des Kaisers befindet sich im Louvre, Marmorbüsten Napoleons von Chaudets Hand besitzen z. B. das Museum von Angers und

das Stadtgeschichtliche Museum von Leipzig. Am liebenswürdigsten erscheint der Meister in seinem Marmor-Amor mit dem Schmetterling im Louvre. Ein verwandter Meister, der nach Napoleons Sturz auch noch den Trägern des wiederhergestellten Königtums diente, war François Joseph Bosio (1769—1845), der, in Monaco geboren, schon jung nach Frankreich kam. Von ihm rührt das eherne Viergespann auf der Höhe des Triumphbogens am Karussellplatz, von ihm aber auch die Ausführung der Bronzereliefs des Spiralbandes her, das nach dem Vorbild der Trajanssäule in Rom (Bd. 1, S. 478) die Vendôme-Säule in Paris umzieht. Bosios Hauptwerk, das stattliche eherne Reiterbild Ludwigs XIV. auf sich bäumendem Rosse auf dem Place des Victoires zu Paris entstand erst 1822, in dem Zeitalter, das seine Blicke wieder rückwärts gerichtet hatte. Als Klassizist reinsten Wassers aber tritt Bosio uns in der glatten trauernden Marmornymphe Salmakis im Louvre entgegen. Der vierte Meister dieser Gruppe endlich ist François Frederic Lemot (1773—1827), auf den wir, da seine Hauptwerke erst der Zeit der Wiederherstellung angehören (S. 128), zurückkommen. Alle diese Meister wurden zu ihrer Zeit mit Ehren überhäuft; und auch die Nachwelt wird ihrer achtungsvoll gedenken, wenn sie der Kunst auch kein neues Empfinden hinzugefügt haben.

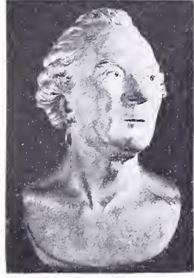
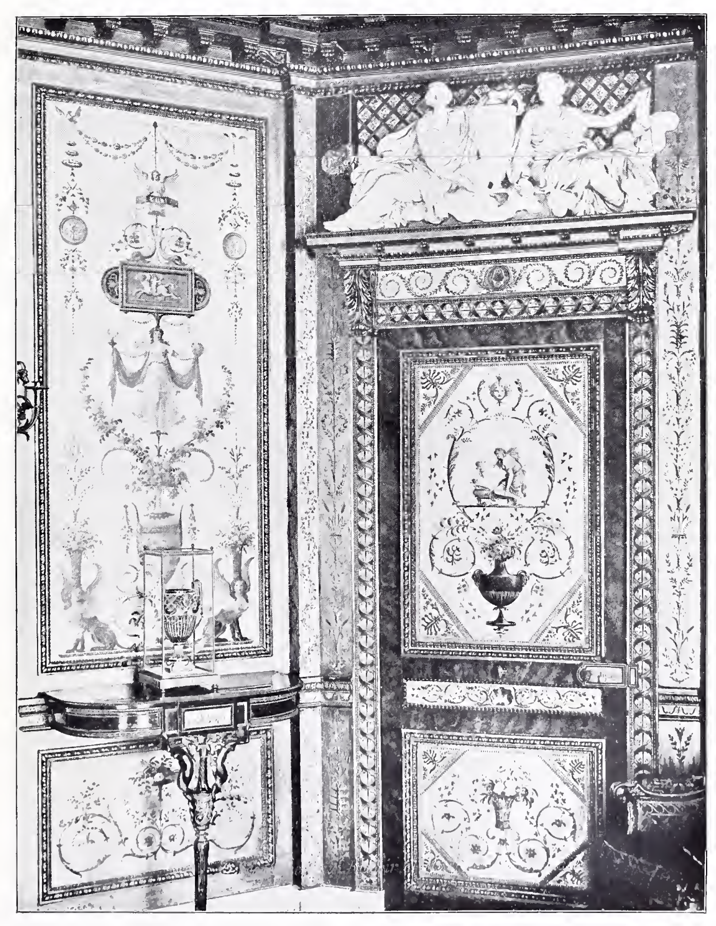


Abb. 14. Jean Antoine Houdons Büste Buffons im Louvre zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon, Paris. (Zu S. 30.)

3. Die französische Malerei von 1750 bis 1815.

In höherem Maße als in den früheren Jahrhunderten entfaltete die französische Kunst schon seit 1750, namentlich dann aber im 19. Jahrhundert gerade in der Malerei ihr ganzes Können und Wollen, alle ihre Reize und alle ihre Unarten, alle ihre Eingebungen und alle ihre Theorien. Was die französische Malerei dieses Zeitraums der gleichzeitigen Kunst ihrer Nachbarländer, namentlich der Engländer, gelegentlich entlehnt hat, ist verschwindend wenig gegen die Fülle von Anregungen, die sie, immer entdeckend und bahnbrechend, allen übrigen Völkern, so Selbständiges manche von diesen auch geschaffen haben, gespendet hat; und gerade weil die verschiedenen, mit unerbittlicher Folgerichtigkeit einander ablösenden Entwickelungsphasen der europäischen Kunst der letzten 170 Jahre sich zunächst in der französischen Malerei vollzogen haben, wurde diese zur Lehrmeisterin und Bannerträgerin der Erde.

Das Stoffgebiet der französischen Malerei dieses Zeitraums wechselte und erweiterte sich mit ihren Stilwandlungen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf deren Malerei am ersten jene Bezeichnung als „Rokokoklassizismus" (S. 10) angewandt werden mag, wurden biblische und griechisch-römische Begebenheiten, wie Locquin gezeigt hat, zwar immer noch, und jetzt erst recht wieder, von den Akademien bevorzugt, wurde daneben aber die großzügige Linienlandschaft geduldet, die meist von den Häfen des Südens und von den Ruinen Roms ausging, wurden, den Dramen Diderots folgend, bewegte Begebenheiten des bürgerlichen Lebens, das Chardin (Bd. 5, S. 199) in begebnisloser Ruhe dargestellt hatte, allmählich dem Geschmacke der jetzt erst mitsprechenden Öffentlichkeit gemäß immer öfter zu Gemälden verarbeitet, erhielten sich aber im Anschluß an Meister wie Boucher (Bd. 5, S. 200), der bis 1770, und wie Natoire (Bd. 5, S. 200), der bis 1777 lebte, auch die tändelnden, von sichtbaren oder unsichtbaren Liebesgöttern durchspielten Darstellungen noch immer in der Gunst weiter Kreise. Der ausgebildete Neuklassizismus,



Tafel 5. Boudoir der Marie Antoinette (Teilansicht) im Stile Ludwigs XVI. im Schlosse Fontainebleau. *Nach Photographie.*



Tafel 6. Die Entführung der Psyche. Gemälde von Pierre Prud'hon im Louvre zu Paris.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

der nicht vor 1785 beginnt, spann sich dann, ohne das Bildnis, das Volksleben und die Landschaft ganz zu vernachlässigen, wieder enger in die Vorstellungen strenger Bürgertugend oder vaterländischer Aufopferung aus der römischen und griechischen Geschichte ein und pflegte gleichzeitig nicht minder liebevoll die anmutigen Vorspiegelungen der griechischen Götterwelt und aller ihrer dienstbaren Geister. Da die späthellenistische Malerei, die sich in Herkulaneum und Pompeji, auch sie von kleinen Liebesgöttern durchschwärmt, vor den erstaunten Augen des Zeitalters der Aufklärung wieder auftat, selbst einer Art antiker Rokokozeit entstammte, erleichterte gerade sie dem Empfinden des 18. Jahrhunderts die Rückkehr zur Antike.

Die französische Malerei dieses ganzen Zeitraums hat erklärlicherweise ein reiches Schrifttum aufzuweisen. Empfehlenswert sind noch immer die Bücher von Julius Meyer, von Bénédite und von Marcel. Besondere Abschnitte haben z. B. Chesneau, Proust, Lemonnier, Benoît, Rosenthal, Dorbec, Locquier, Hautecœur, Thomson, Lady Dilke, Gensel, Muther, Meier-Graefe und Deri ausführlich behandelt. Von den Sonderschriften, die Muthers Werk sorgfältig verzeichnet, können im folgenden nur die wichtigsten hervorgehoben werden.

Die Träger der französischen Wand- und Deckenmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren fast ausschließlich jene Meister der alten Richtung, die, wie Boucher und Natoire, noch weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hereinragten. Der Klassizismus selbst, der sich, so monumental er gesinnt war, den neuen Aufgaben einer neuen Baukunst nicht sofort anpaßte, entwickelte sich auf dem Gebiete der Farbenflächenkunst, mehr zeichnerisch als malerisch gerichtet, vor allem in der Staffeleimalerei, der die vervielfältigenden graphischen Künste teils vorangingen, teils in gemessener Entfernung folgten.

Auf dem Gebiete der höfischen und akademischen Geschichtsmalerei herrschte bis 1774 vorzugsweise die allegorische Verherrlichung der Begebenheiten. Selbst die rein geschichtliche Schlachtenmalerei, deren letzter bedeutender Vertreter der jüngere Parrocel (Bd. 5, S. 202) gewesen war, wäre in Frankreich jetzt ausgestorben, wenn François Casanova (1727 bis 1802), der in London geborene, in Venedig und Dresden gebildete, in Brühl bei Wien gestorbene Italiener sich ihrer in Paris nicht im alten Geiste mit feuriger Zeichnung und Färbung angenommen hätte. Seine beiden Louvrebilder, die die Schlachten bei Freiburg (1644) und bei Lens (1648) darstellen, schmückten den „Salon" von 1771. Dagegen tauchen seit 1765, wie schon bemerkt worden (S. 3), die ersten Spuren einer neuzeitlichen Geschichtsmalerei im Sinne der späteren Romantik auf. Auf die ersten Vorläufer dieser Richtung, die Bilder von Jean Baptiste Deshays (1729—65) und Nicolas Bernard Lépicié (1735—84), folgte z. B. 1777 Louis Durameaus (1733—96) Enthaltsamkeit Bayards, des „Ritters ohne Furcht und Tadel", der schon in dieser Zeit öfter von der französischen Malerei verherrlicht wird, folgte 1781 Fr. Guillaume Ménageots (1744 bis 1816) Tod Leonardo da Vincis, der sich jetzt im Museum zu Amboise befindet. Locquin ist gerade ihrer neuartigen Auswüchse wegen auf diese und andere Meister eingegangen.

Die ersten französischen Meister der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, für die noch die Herzen der Nachwelt schlagen, haben sich mehr auf sittenbildlichem als auf weltgeschichtlichem Boden bewegt und gehören im ganzen noch der vorklassizistischen Richtung an. Die bedeutendsten von ihnen sind Jean Baptiste Greuze (1725—1805), über den Mauclair, Marcel, Martin und Hautecœur Bücher geschrieben, und Jean Honoré Fragonard (1732—1806), dem Portalis, Naquet, Nolhac, Dayot und Vaillat Schriften gewidmet

haben. Greuze hatte in Lyon malen gelernt, seine Eigenart aber in Paris ausgebildet. Wie Chardin ist er zunächst als Maler bürgerlicher Sittenbilder berühmt; aber anders als Chardin begnügte er sich nicht damit, schlichte, beziehungslose Vorgänge malerisch so reizvoll wie möglich wiederzugeben, sondern suchte im Sinne Diderots, der ihn übermäßig lobte, und des bürgerlichen Schauspiels seiner Zeit, das ihn anzog, dramatisch oder doch seelisch belebte Vorgänge mit sittenrichterlicher oder empfindsamer Spitze darzustellen. Gleich mit seinen 1755 in Paris ausgestellten Bildern, namentlich mit dem „Familienvater, der aus der Bibel vorliest“, erregte er ungeheures Aufsehen. Das Originalgemälde hängt in der Sammlung Bartholdy-Delessert zu Paris. Zu seinen berühmtesten Schöpfungen dieser Art, die meist anschaulich angeordnet und flüssig, aber ohne sonderliche Farbenreize gemalt sind, gehören die „Verlobung“, der „väterliche Fluch“, der „zerbrochene Krug“ (Abb. 15) und das „Milchmädchen“ im Louvre, der „zerbrochene Krug“ der Wallace Collection in London, das „Morgengebet“ im Museum zu Montpellier und „der Gelähmte, den die Seinen pflegen“ in Petersburg. Lehrreich ist, daß Greuze, als er 1769, hierzu gedrängt, nachträglich sein Aufnahmebild für die Akademie lieferte, ein völlig klassizistisches „Historienbild“ aus der römischen Kaisergeschichte schuf. Daß Greuze in diesem Bilde, das im Louvre hängt, nicht Greuze ist, ist selbstverständlich. Über seinen Sittenbildern liegt nur ein leichter Hauch neuklassizistischen Empfindens. Malerisch reizvoller aber als diese Sittengemälde Greuzes sind seine bildnisartigen, lebensgroßen Brustbilder und Köpfe blühender, anmutiger, oft schalkhaft, oft kokett, manchmal auch naiv dreinblickender junger Mädchen und Kinder, die, selbst im Louvre und bei Wallace, die Mehrzahl seiner Gemälde ausmachen. Als das schönste von allen gilt die Jungfrau mit dem Hündchen im Museum von Angers. Der unleugbar malerische Reiz dieser Darstellungen ist jedoch von Süßlichkeit nicht freizusprechen. Es sind eben Bilder, die für die Durchschnittskäufer des raschen Erwerbes wegen gemalt wurden, wozu dann auch im 19. Jahrhundert manche der berühmtesten Maler sich verleiten ließen.



Abb. 15. Der zerbrochene Krug.
Gemälde von Jean Baptiste Greuze im Louvre zu Paris.
Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Fragonard war der Hauptschüler Bouchers, wenngleich ihn auch Watteau und Chardin beeinflußten. Er malte ideale, mythologische und realistische Sittenbilder, Schäferstücke und Landschaften, wie seine Vorgänger; aber er war am Ende des Jahrhunderts, wie Watteau an dessen Anfang, vor allem Maler, ein Meister reizvollster und keckster Pinselführung und Farbengebung, die sich, immer weich und geistvoll, der stark bewegten Zeichnung seiner oft genug schlüpfrig gemeinten Gegenstände anschmiegen. Schon seine dreizehn Louvrebilder, von denen die „badenden Frauen“ die ganze Üppigkeit seiner künstlerischen Phantasie verraten, aber auch die „Schäferstunde“ typisch für seine ganze Darstellungsweise ist, und seine

neun Bilder bei Wallace, von denen die „Schaukel“ (Abb. 16) durch Delaunays, die „Liebesquelle“ durch Regnaults Stich berühmt sind, zeigen ihn in seinem eigensten Fahrwasser. Vortrefflich sind seine Zeichnungen zu Lafontaines „Erzählungen“. Fragonard gehört zu den Künstlern, die ihren eigenen Ruhm überlebten, von der Nachwelt aber wieder vergöttert wurden.

Auch an vorklassizistischen französischen Bildnismalern fehlte es der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht. Das Streben nach Rückkehr zur Natur von der aufgebauschten, höfisch-verallgemeinernden „Posen“-Bildniskunst eines Rigaud (Bd. 5, S. 192), eines Nattier (Bd. 5, S. 202), der, wie Hourticq es ausdrückt, „das typische Louis-Quinze-Gesicht festgelegt“ hat, und selbst noch eines Louis Tocqué (1696 bis 1772; Band 5, S. 202), der seine französische Reifrockkunst mit ihren von gleichmäßig kühlem Licht umspielten Puppengesichtern vorzugsweise an den nordischen Herrscherhöfen ausübte, spricht sich in den Werken aller französischen Bildnismaler aus, deren Haupttätigkeit erst nach der Mitte des Jahrhunderts einsetzte. Doch äußerte sich ihr Streben nach Natürlichkeit in verschiedener Weise.



Abb. 16. Die Schaukel. Gemälde von Jean Honoré Fragonard in der Sammlung Wallace, London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

François Hubert Drouais (1727—75; Aufsätze von Dorbec), suchte die Natur ganz im Sinne seiner Zeit, manchmal noch in der Verkleidung von Prinzen und Prinzengenossinnen als Gärtner oder Winzer. Gute Beispiele dieser Art sind z. B. seine Bildnisse des Prinzen und der Prinzessin Condé und der Mademoiselle de Soubise beim Baron Edm. Rothschild in Paris. Drouais gilt aber auch als der natürlichste und liebenswürdigste aller Kindermaler; und welche rosigen Reize er Kindern zu verleihen versteht, zeigen z. B. die beiden Knabenbildnisse beim Baron Henri Rothschild und das vornehme Doppelkinderbildnis des Louvre. Im Salon von 1777, der auch das feine Bildnis des alten Ludwigs XV. (in Versailles) brachte, erschien des Meisters Dauphine Marie-Antoinette (jetzt in Chantilly) dann freilich mehr in altklassizistischer Art als Hebe.

Klassisch gerade durch seine Rückkehr zur Natur aber wurde dann der große Pastellbildnismaler **Maurice Quentin de Latour** (la Tour; 1704—88), dessen Pastellmalerei zwar an die Technik der gefeierten Italienerin Rosalba Carriera (Bd. 5, S. 88) anknüpfte, sich unter seinen Händen aber in eine männlich kräftige Kunst verwandelte, die der Natur in alle ihre Schlupfwinkel folgte, das Fleisch und die Stoffe gleich lebendig wiedergab, vor allem aber die dargestellten Persönlichkeiten in dem Kern ihres Wesens erfaßte. Die Familienähnlichkeit, die die Bildnisse der verschiedensten Personen bisher unter den Händen eines und desselben Meisters anzunehmen pflegten, weicht unter Latours Pinsel der persönlichsten Eigenart nicht nur der Züge, sondern auch der Charaktere der Dargestellten. Augen und Lippen scheinen zu reden oder reden zu wollen. Schon Latours Selbstbildnis im Museum von Amiens gehört zu den sprechend lebendigsten, die es gibt. Wie hoch der Meister, der seinerzeit in Paris alles malte, was Rang, Ruhm oder Reichtum besaß, heute wieder geschätzt wird, spiegelt sich in den Schriften von Champfleury, Demaze und Tourneau über ihn wider. Im Louvre und in Dresden ist er gut vertreten; in Dresden durch die Bildnisse der Maria Josepha, Dauphine von Frankreich, und des Grafen Moritz von Sachsen, Marschalls von Frankreich. Berühmt aber ist die meist nur aus Vorarbeiten zu seinen ausgeführten Bildern bestehende Sammlung von 87 seiner Meisterwerke im Museum seiner Vaterstadt Saint-Quentin; ein deutsches Reservekorps hat sie 1917 sorgfältig behütet und veröffentlicht.



Abb. 17. **Das Wiener Schokolademädchen.** Pastellgemälde von Jean Étienne Liotard in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Von Latours Nebenbuhlern auf dem Gebiete der Pastellbildnismalerei kann sich der Pariser **Jean Baptiste Perronneau** (1715—85), den man im Louvre kennenlernt, an eindringlicher Kraft der Seelenschilderung und der Pinselführung ebensowenig mit ihm messen wie der Genfer **Jean Étienne Liotard** (1704—89), der in fast allen Hauptstädten Europas, namentlich in Amsterdam arbeitete. Das dortige Reichsmuseum besitzt 24 Pastellbildnisse seiner Hand. Liotard erreicht weder die Lebenskraft der Züge noch die Fülle des Ausdrucks, über die Latour verfügt; aber gerade wegen seiner zarten und „sauberen" Darstellungsweise gehörte er zu den Lieblingsmalern seiner Zeit. Sein berühmtestes Bild (Abb. 17) ist das frische, reinliche Pastellbild des „Wiener Schokoladenmädchens" in Dresden. Sein Leben und seine Werke haben Humbert, Revilliod und Tilanus geschildert.

Ihrer leichten, flüssigen Auffassung und Malweise nach gehört auch Elisabeth Louise Lebrun, geborene Vigée (1755—1843), die uns in ihrer Selbstbiographie lebendiger als in Pillets Monographie entgegentritt, noch dem Stile des 18. Jahrhunderts an. Der Trachtenwechsel eines halben Jahrhunderts spiegelt sich in ihren Bildnissen wider. An allen Höfen Europas hatte sie die gekrönten Häupter, die Schönheiten des Tages und die berühmten Männer gemalt. Am erfreulichsten erscheint sie uns im Louvre, von dessen acht Bildern ihrer Hand namentlich die beiden Selbstbildnisse mit ihrer Tochter entzücken. Fehlen ihr auch die kräftige Erfassung der Persönlichkeiten und die eindringliche Pinselführung wirklich großer Meister, so bleibt sie doch immer geschmackvoll und gefällig; und Eigenschaften wie die ihren verbürgen noch heute die größten Erfolge bei den Großen dieser Erde.

Auch in der französischen Landschaftsmalerei sehen wir neben einer Anzahl von Künstlern, die im Anschluß an Dughet (Bd. 5, S. 185) oder an Claude Lorrain (Bd. 5, S. 185—187) eindruckslos und ausdruckslos weiterarbeiten, um diese Zeit einige selbständigere Meister erstehen, die wenigstens von ihren Zeitgenossen als Bahnbrecher gefeiert wurden.

Eine einigermaßen französische Richtung begründete der Lyonese Adrien Manglard (1695—1760), der hauptsächlich in Rom arbeitete. Offenbar hat er Salvator Rosa und Claude Lorrain gekannt. Seine Küstenlandschaften mit friedlichen Häfen oder aufregenden Schiffbrüchen sieht man, außer im Louvre, z. B. in Pest und in der Galerie Harrach in Wien.

Weit höher als Manglard steht sein Nachfolger, nach einigen sein Schüler, der Provençale Claude-Josephe Vernet (1714—80; Buch von Lagrange), der der Stammvater einer angesehenen Künstlerfamilie wurde. Vernet stellte wie Manglard, dessen Stil er durch nähere Fühlung mit der Natur zu läutern und zu beseelen suchte, doch hauptsächlich südliche Küstenlandschaften, Hafenansichten und Seestürme dar. Doch war es auch ihm in der Regel nur um die äußerliche Bildwirkung zu tun. Meistens betont er die Beleuchtungen, sei es, daß er den Blitz aus schwarzen Wolken zucken, daß er die Sonne breite Strahlen in leichtgekräuselte Wellen werfen, daß er ein kühles Mondlicht Land und Flur in einen Silberschleier hüllen oder eine Feuersbrunst rote Flammen gen Himmel schießen läßt; und in der Regel stattete er seine Landschaften reich und bunt mit belebten idyllischen, epischen oder gar dramatischen Vorgängen aus dem Menschenleben aus. Im Louvre sieht man außer seinen 15 großen Darstellungen französischer Hafenstädte (1754—65) noch 29 Landschaften jeder Art von seiner Hand Alles in allem sagen sie uns nicht so viel wie seinen Zeitgenossen.

Nicht minder einflußreich als Vernet aber war Hubert Robert (1733—1808; Schrift von Gabillot), der ein geschickter Maler römischer Säulenruinen war. In Rom hatte er sich im Anschluß an die dortigen Architekturmaler gebildet, die sich, wie Pannini (S. 18), meist zugleich auf dem Gebiete der Theatermalerei versuchten. Robert hatte, da er es ernst mit der Wiedergabe der römischen Säulen nahm, einen gewissen Anteil an der neuklassizistischen Bewegung. In der Tat verstand er es, seine flott und leicht gemalten, klar und licht getönten Säulenruinendarstellungen mit einer gewissen malerischen Bildwirkung auszustatten. Im Louvre hängen mehr als 20 Bilder seiner Hand. Zwei seiner Bilder befinden sich in Pest, je eines z. B. in Schleißheim und in Darmstadt. Hat man zwei oder drei von ihnen gesehen, so kennt man sie alle.

Neben diesen altklassizistischen französischen Landschaftern und Halblandschaftern erstanden in Frankreich um diese Zeit aber auch einige Meister, die den engeren Anschluß an die Natur im Sinne der Holländer des 17. Jahrhunderts suchten.

Der älteste und naturfrischeste dieser Meister, Louis Gabriel Moreau (1740 bis 1806), der von seinen Zeitgenossen wenig beachtet worden zu sein scheint, wirkt auf uns gerade seinen Zeitgenossen gegenüber wie eine Offenbarung. Von seinen seltenen, schlicht natürlichen, in der Umgebung von Paris selbsterschauten Stimmungslandschaften sieht man eine der schönsten im Louvre. Moreau nahm ein Stück der späteren Landschaftskunst der Schule von Fontainebleau voraus. Fünfzehn Jahre jünger als er war Lazare Bruandet (1755—1804), der ausgesprochenermaßen den Kampf für die Natur gegen Rokoko und Klassizismus aufnahm. Bruandet gilt als Ruisdael-Nachahmer, hielt sich aber vor allem an die malerischen und romantischen Vordergründe und Durchblicke der Wälder im Herzen Frankreichs, die er durchstreifte, und an die Ansichten der von der Seine durchflossenen Riesenstadt, in der er geboren war. In Frankreich ist er in den meisten Sammlungen vertreten: im Louvre z. B. mit einer Ansicht des Waldes von Fontainebleau, in Nantes mit einem Bois de Boulogne, in Grenoble mit einem Waldinneren. Auch radiert hat Bruandet.

Mehr an die holländischen Tiermaler der Art Berchems lehnt der Brüsseler Jean Louis de Marne (1754—1829; nur diese Angaben nach Jal richtig) sich an, der sich in Paris niederließ. Außer Viehstücken malte er Dorfgeschichten und Marktbilder, alles mit frischen landschaftlichen Durchblicken. Im Louvre sieht man drei, in der Ermitage fünf Bilder seiner Hand. Radiert hat er an 40 Blätter, in denen er sich geistvoller gibt als in seinen Gemälden.

Die vervielfältigenden Künste spielten überhaupt neben der Malerei eine wichtige Rolle in der französischen Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Gerade die französische Graphik, namentlich der Bildnisstich und die Buchgraphik, die in ganz Europa gefeiert wurden, spiegelte die Stilbewegung der Zeit mit besonderer Deutlichkeit wider.

Auf dem Gebiete des Linienstichs führte zunächst Claude Drevet (um 1705—82), der anfangs nach Gemälden Lebruns und anderer, bald aber auch selbständige Bildnisse stach, die gute alte Manier seines Oheims Pierre Drevet (1663—1738; Bd. 5, S. 194) weiter, erreichten dann aber zwei Deutsche, der Berliner Georg Friedrich Schmidt (1712—75) und der Hesse Georg Wille (1715—1805) führende Stellungen als Vertreter der klassischen Linienstichtechnik in Paris. Schmidt wirkte hier freilich nur von 1736 bis 1744. Da er aber Schüler des jüngsten Nicolas Larmessin (1684—1755) war und hier 1742 Mitglied der Akademie wurde, gehört er doch zunächst zur französischen Kupferstecherschule. Mit seinem Bildnisstich des Malers Mignard erreichte er 1744 in Paris die höchste Höhe in der Erzielung malerischer stofflicher Wirkungen durch „festgefügte Regelmäßigkeit der Strichlagen" (Lippmann). Den verschiedenen Glanz schillernder Seiden- und schimmernder Leinenstoffe wußte er unnachahmlich wiederzugeben. In Berlin finden wir ihn nach 1744, in Petersburg, wo er sich aufs Radieren verlegte, nach 1756 wieder. Wille, der eigentlich nur durch die stofflichen Wirkungen glänzt, die auch er der reinen Grabsticheltechnik abgewonnen, stach fast nur nach den Gemälden anderer, wie die Väterliche Ermahnung nach Terborch (Bd. 5, S. 341) und Friedrich den Großen nach Pesne (Bd. 5, S. 203, 429), die zu seinen berühmtesten Blättern gehören, gründete aber auch eine Stecherschule in Paris. Die bekanntesten seiner französischen Schüler sind Jean Massart (1744—1822), der Klassizist, der z. B. Davids Sokrates stach, Charles Clément Bervic (1756—1822), der z. B. ein prächtiges Bildnis Ludwigs XVI. ausführte, und Pierre Alexandre Tardieu (1756—1844), zu dessen vornehmsten Bildnisstichen das der unglücklichen Königin Marie Antoinette als Vestalin gehört.



Tafel 7 Marie Antoinette. Kupferdruck in Aquatintamanier von François Janinet



Die eigentliche Malerradierung wurde auch in diesem Zeitraum in Frankreich hauptsächlich von den Malern selbst gepflegt. Meister eines gemischten Verfahrens, das der Ätzung mit dem Grabstichel erhöhte Wirkung verlieh, waren Augustin de Saint-Aubin (1736 bis 1807), der echte Rokoko-Vorwürfe durch frische Natürlichkeit neu zu beleben verstand, und Jean Michel Moreau (1744—1814), der, Nadel und Stichel aufs zarteste handhabend, zu den Buchstechern hinüberleitet.

Bücher ohne Abbildungen wurden im 18. Jahrhundert nicht höher geschätzt als Vögel, die nicht singen. In der Tat bildet die gefeierte, von Hausenstein gut gewürdigte Pariser Buchkunst den größten Ruhm der französischen Kupferstecherschule dieses Zeitraums. Doch waren manche der schöpferischsten Meister auf diesem Gebiete nur Zeichner, deren Erfindungen von anderen geätzt und gestochen wurden. Den berühmten „Illustratoren" Moreau und Saint-Aubin waren schon um die Mitte des Jahrhunderts einige Hauptvertreter der vom Geiste des Rokoko berührten Pariser Buchkunst vorausgegangen, die uns immer leicht und gefällig, in der Regel geistreich und prickelnd, manchmal auch leichtfertig und schlüpfrig entgegentritt. Was Hubert François Bourguignon, genannt Gravelot (1699—1773), der geschmeidige Zeichner der Abbildungen zu den Werken Corneilles, Racines und Boccaccios, was Charles Nicolas Cochin d. J. (1715—90), dem Rocheblave ein Buch gewidmet hat, der „Dessinateur-Decorateur" der „Menus Plaisirs" Ludwigs XV., aber auch der geistreiche Zeichner der „Kupfer" zu den Büchern Boccaccios, Ariosts und Tassos, Lafontaines und Rousseaus, und was Charles Eisen (1720—78), der galante Amoretten- und Vignettenzeichner, dem Rousseaus Émile, Lafontaines Erzählungen, Voltaires Henriade und Ovids Metamorphosen ihre feinsten Abbildungen verdanken, auf diesem Gebiete geschaffen haben, gehört zu den französischsten Leistungen der französischen Kunst. Bemerkenswert ist dabei, daß ein so ausgesprochener Rokokomeister, wie Cochin selbst, als Schriftsteller, wie sein Freund, der Graf Caylus (1692—1766; S. 1), zu den Predigern der Umkehr zur Einfalt der Antike gehörte.

Eine besondere bahnbrechende Stellung nehmen dann aber in der französischen Graphik dieser Zeit noch die Vertreter der Schabkunst, des farbigen Kupferdrucks und verwandter Techniken ein. Leblond und seine Schüler (Bd. 5, S. 467) hat Singer hinreichend gewürdigt. Unserer zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehörten die französischen Erfindungen der Farbentuschmanier, der Aquatintamanier und der Kreidemanier an, die hauptsächlich zur Vervielfältigung getuschter oder in Kreide ausgeführter Zeichnungen verwandt wurden. Die Kreidemanier hatte schon Jean Charles François (1717—69) erfunden. Die Erfindung der feinfühligen Aquatintamanier scheint gleichzeitig von Jean Baptiste Le Prince (1733—81) und François Philippe Charpentier (1734—1817) ausgegangen zu sein. Erst durch die Aquatintamanier erreichte der farbige Kupferdruck unter den Händen François Janinets (1752—1813) seine zarteste Vollendung. Janinets beste Farbenstiche, wie sein Bildnis Marie Antoinettes (Portalis et Beraldi, Nr. 132; Tafel 7), gehören noch heute zu den am höchsten bezahlten Kupferdrucken. Als der eigentliche Hauptmeister des Farbendruckes aber gilt Louis Philibert Debucourt (1755—1832), der seine eigenen Schöpfungen stach und daher den Vorteil hatte, diese gleich auf die beabsichtigten Farbenwirkungen hin gestalten zu können. Er ist der scharfe Beobachter und feinsinnige, halb humoristische, halb schwungvolle Darsteller des vornehmen Pariser Straßenverkehrs der Zeit um 1800. Seine berühmtesten Blätter sind die „Promenade de la Galerie du Palais Royal" und die „Promenade

publique", von denen jenes das durch den Bau leicht gedämpfte, dieses das durch das Laubdach grüner Bäume flimmernde helle Sonnenlicht wiedergibt.

Inzwischen hatte die französische Staffeleimalerei den Weg zum strengeren Klassizismus gefunden. Der klassischste der französischen Klassizisten, Jacques Louis David (1748 bis 1825), steht mit seinen Mitschülern Vincent, Peyron und Regnault an der Schwelle der Pariser Kunstentwickelung des 19. Jahrhunderts. Die Übergänge hat Benoît geschildert. Für uns kommt zunächst der Lehrer jener vier Künstler, Joseph Maria Comte Vien (1716—1809), in Betracht, der ein Schüler Natoires (Bd. 5, S. 200) gewesen war. Vien sagte sich von dem gezierten und bauschigen Stil seiner Zeitgenossen los, um zur Einfachheit der Natur zurückzukehren, die er anfangs keineswegs ohne weiteres der Antike gleichstellte; und wenn seine Kräfte, wie schon seine Louvrebilder zeigen, auch nicht ausreichten, um die Umwälzung durchzuführen, die ihm vorschwebte, so sahen doch seine Schüler gerade in ihm den Erneuerer der Kunst, als der er gilt. Erst der Graf Caylus wies Vien, nachdem dieser von Italien nach Paris zurückgekehrt war, auf die Antike und zwar sofort auf die griechische Antike hin. In ihrem Sinne glaubte Vien das Gemälde „Dädalus und Ikarus" zu gestalten, das ihm 1754 die Aufnahme in die Akademie verschaffte und jetzt in der École des Beaux Arts aufbewahrt wird. Im Salon von 1755 folgten fünf Bilder, die nicht nur griechische Stoffe in annähernd antiker Formensprache wiederzugeben suchten, sondern auch in antiker enkaustischer Wachsmalerei (Bd. 1, S. 343) gemalt sein wollten. Die Fühlung mit der Natur, die Vien anfangs gesucht, wich nun der Trockenheit und Kälte bewußter Nachahmung. Schon seinem „Raub der Proserpina" von 1757 (jetzt in Grenoble) warf die Kritik vor, daß er „der Kälte der Antike" verfalle. Aufsehen erregten seine Bilder von 1763, von denen der „Verkauf von Liebesgöttern" (im Schlosse zu Fontainebleau) eine ins Französische übersetzte und keineswegs verbesserte Nachbildung des in den „Pitture d'Ercolano" (III, S. 41) veröffentlichten, 1759 in Stabiä entdeckten alten Wandgemäldes (jetzt im Museum von Neapel) war. Seit 1775 leitete Vien die französische Akademie in Rom. Auf der Höhe seines Klassizismus stand er 1783 mit der figurenreichen, kalt rhetorischen Darstellung des Aufbruchs des Priamus ins Lager des Agamemnon, die sich im Museum von Algier befindet.

Von Viens Schülern fügte François André Vincent (1746—1816) sich am wenigsten der klassizistischen Lehre. Vielmehr stellte er sich mit seinem bewegten Bilde der Verhaftung des Präsidenten Molé während der Fronde-Unruhen, das im Salon 1779 erschien und jetzt im Abgeordnetenhaus zu Paris hängt, in den Kreis derer, die wie Ménageot zwei Jahre später mit seinem übrigens besser zusammengehaltenen Bilde des Todes Leonardos da Vinci (S. 33) in die neugeschichtliche Richtung der romantischen Zeit vorauswiesen. Der erste wirkliche Klassizist war Jean François Peyron (1744—1814), der 1773 mit seinem Tode Senecas den Rompreis vor David errang und sich in Rom dann eng an Vien anschloß. Aber schon sein Begräbnis des Miltiades von 1783 im Louvre verrät, daß er die Antike zunächst durch die Brille Poussins ansah. Jedenfalls gehörte er zu der kleinen Schar derer, die dem Rokoko mit Bewußtsein entgegenarbeiteten.

Der Hauptschüler Viens, der dessen Ideen am gründlichsten erfaßte und künstlerisch am kraftvollsten durchführte, war Jacques Louis David (1748—1825), dem Jules David, Delécluze und Rosenthal besondere Schriften gewidmet haben. Aus Anlaß der Ausstellung der Werke Davids und seiner Schule, die 1913 in Paris stattfand, haben z. B. Albert Dreyfuß,

Camille Gronkowski und Charles Saunier den Meister vom Standpunkte unserer Zeit, die ihm wieder näherzutreten sucht, gewürdigt. Gerade Louis David wußte den Drang nach der Natur, der in der Zeit lag, mit ihrer Sehnsucht nach dem Stilgefühl der Antike selbständig empfindend, wenn auch nicht völlig ausgeglichen, zu verschmelzen; gerade er ist, trotz seiner mehr gemachten als gewordenen Formen, Stellungen und Bewegungen, deren uns theatralisch erscheinendes Pathos den Franzosen sympathischer ist als uns, eine vollwertige künstlerische Persönlichkeit. Aus Bouchers (Bd. 5, S. 200) Kreise in die Schule Viens übergegangen, gab er deren noch halb zopfigen Idealen die sitten- und formenstrengste Folge-



Abb. 18. Der Raub der Sabinerinnen.
Gemälde von Jacques Louis David im Louvre zu Paris. Nach Photographie. (Zu S. 42.)

richtigkeit. Mit seinen ältesten Bildern, wie seiner Antiope von 1768 im Museum zu Sens, steht er auf dem Boden der tändelnden alten Zeit. In Rom, wohin er 1775 mit Vien übersiedelte, wurde ihm, wie er selbst sagte, „der Star gestochen"; 1780 nach Paris zurückgekehrt, wurde er 1781 mit dem Bilde des zum Bettler gewordenen Feldherrn Belisar als „Agréé", 1783 mit der Darstellung der Andromache an der Leiche Hektors als Mitglied der Akademie aufgenommen. Das lebensgroße Bild des Belisar, der, von einem seiner alten Soldaten erkannt, bettelnd an der Kirchenpforte sitzt, befindet sich in Lille, eine kleinere Wiederholung im Louvre. Die Darstellung der schmerzerfüllten Andromache, die an der aufgebahrten Leiche Hektors sitzt, hängt in der École des Beaux Arts zu Paris. Beide Bilder verraten bei aller klassizistischen Schlichtheit ihrer Formensprache zugleich jenen empfindsamen Einschlag, dem Hautecoeur in der ganzen französischen Kunst dieses Zeitraums nachgegangen ist.

Den Gipfel des Klassizismus erreichte der Meister 1784 in dem „Schwur der Horatier“, der, jetzt im Louvre, im Salon von 1785 die stürmischste Begeisterung auslöste. Links in leidenschaftlich ausschreitender Stellung mit gerade ausgestreckter Rechten die behelmten, Rache schwörenden drei Jünglinge; in der Mitte, ihnen zugewandt, ihr Vater, der ihnen die Waffen reicht. Rechts die Gruppe der zusammengebrochenen klagenden Römerinnen. Die Leidenschaft des dargestellten Augenblicks und der „Gesten“ ließ die kühle Berechnung des Linienrhythmus und die kalte glatte Pinselführung der Bilder übersehen. David hatte ein ganzes Menschenalter erobert. In milderem Geiste folgte 1780 „Paris und Helena“, in herberer Empfindung 1789 der „Brutus“, 1799 der „Raub der Sabinerinnen“ im Louvre (Abb. 18).

Der kräftige Wirklichkeitssinn Davids kommt daneben schon in seinen vortrefflichen Bildnissen der achtziger Jahre siegreich zum Ausdruck. Die bewußte Umkehr von der alten gezierten oder aufgebauschten französischen Bildnismalerei zu schlichter, eindringlich beobachtender Natürlichkeit vollzieht sich gerade in Davids Bildnissen aus diesen Jahren; und daß er geschmeidiger und saftiger zu malen verstand als die bei aller Eindringlichkeit harte, trockene, glatt rundende Pinselführung seiner Geschichtsbilder es vermuten läßt, zeigen gerade diese köstlichen Bildnisse, von denen die seiner Schwiegereltern Monsieur et Madame Pécoul von 1783 im Louvre und das des Arztes Leroy von 1786 in Montpellier hervorgehoben seien.

Die französische Revolution entflammte den politischen Tatendrang, aber auch den künstlerischen Wirklichkeitssinn des Meisters. Sein Tod Marats von 1793 in Brüssel ist von erschreckender Natürlichkeit. Die Leiche des Ermordeten hängt vornübergebeugt aus der Badewanne heraus, in der der Dolch ihn traf. Es ist Davids realistischstes, aber eben wegen seiner Vermeidung jeder theatralischen „Geste“ auch sein packendstes Bild.

Zu seinem alten Klassizismus kehrte David dann 1799 mit dem bereits genannten, kalt gespreizten „Raub der Sabinerinnen“ (Abb. 18) des Louvre zurück; dem folgenden Jahre aber entstammt sein berühmtestes Bildnis, das der Madame Récamier im Louvre, die in antik gemeinter Kleidung halbaufgerichtet neben einem antiken Lampenständer auf einer antiken „Chaiselongue“ liegt (Abb. 19); und diesem 1800 entstandenen Bildnis Davids reiht sich dann noch in demselben Jahre das trotz seines theatralischen Pathos feurig bewegte Reiterbildnis des Generals Napoleon Bonaparte an, das ihn, wie der Auftrag lautete, „Calme sur un cheval fougueux“ dahinsprengend zeigt. Das Urbild befindet sich in Versailles, Wiederholungen besitzen z. B. das Berliner Schloß und die Wiener Galerie.

Als Napoleon Kaiser geworden war, wurde David 1804 zum kaiserlichen Hofmaler ernannt. Der Maler der Revolution wurde zum Maler des Empire. Sein steif-prächtiges, 1807 entstandenes Riesengemälde im Louvre, das, aus mehr denn 500 Bildnisgestalten zusammengefügt, die Krönung Napoleons darstellt, wurde zum Vorbild aller späteren Krönungsdarstellungen. Noch höher als dieses Bild wird in Frankreich die 1810 vollendete „Verteilung der Adler“ geschätzt, die in Versailles hängt. Ein Geschichtsbild Davids von 1807 aber, das alle guten und schlechten Eigenschaften seines Klassizismus zeigt, Perikles an der Leiche seines Sohnes, befindet sich im Kölner Museum. Nach der Wiederherstellung des Königtums zog David sich nach Brüssel zurück, wo seine Manier von Jahr zu Jahr trockener und kälter wurde. Sein Bild „Mars, Venus und die Grazien“ von 1823 in Brüssel ist nur noch ein Schatten seiner besten Bilder dieser Art. Nur im Bildnis überlebte er sich nicht. Sein Gruppenbildnis der „drei Damen von Gent“ im Louvre ist von packender leiblicher, seelischer und künstlerischer Wahrhaftigkeit.

Als Davids Mitschüler bei Vien wird Jean Baptiste Regnault (1754—1829) genannt, auch er, wie David, ein Schulhaupt, auch er ein Klassizist, aber kein so strenger und folgerichtiger wie David. Die Grazien Bouchers und die Vielseitigkeit der Bolognesen hat er nie völlig verleugnet. Seine Erziehung Achills durch den Kentauren Chiron, das akademische Aufnahmebild des Meisters von 1783, das dem bekannten herkulanischen Gemälde des Neapler Museums (Helbig Nr. 1291, „Pitture d'Ercolano" I, 43) nachgebildet ist, steht freilich durchaus auf klassizistischem Boden; und derselben Richtung folgt 1785 sein Pygmalion auf den Knieen vor dem weiblichen Standbild, das er geformt hat. Aber seine Kreuzesabnahme



Abb. 19. Madame Récamiers Bildnis von Jacques Louis David im Louvre.
Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

von 1789 aus der Kapelle des Schlosses von Fontainebleau zeigt wieder Anklänge an die Schule des Carracci. Alle drei Darstellungen befinden sich jetzt im Louvre.

Die Schüler Davids und die Schüler Regnaults, die meistens über das Jahr 1815 hinaus arbeiteten, blieben im ganzen der glatten, kühlen, mehr bildnerischen als malerischen Richtung ihrer Lehrer treu; aber die besten von ihnen gaben sich doch als künstlerische Persönlichkeiten, die in einiger Beziehung über die Herkömmlichkeiten ihrer Lehrer hinausstrebten.

Von den Schülern Davids war Jean Germain Drouais (1763—88), der Sohn des berühmten Bildnismalers François-Hubert Drouais (Bd. 5, S. 202), einer der ersten und hoffnungsreichsten. In seinem Verlorenen Sohn von 1782 in der Kirche von Saint-Roch zu Paris steht er noch halb im Banne der Richtung seines Vaters; David nähert er sich in dem Bilde „Christus und die Ehebrecherin" von 1784 im Louvre. Dann ging er wie David nach Rom, wo er, fünfundzwanzigjährig, einem hitzigen Fieber erlag. Als Nachahmungen Davids wirken sein „Marius im Gefängnis" im Louvre und sein sterbender Gladiator in Rouen.

Selbständiger veranlagt war Anne Louis Girodet de Roucy Trioson, der in der Regel schlechtweg Girodet genannt wurde (1767—1824). Sein Streben ging dahin, die luft- und lichtlose Art seines Lehrers durch malerisches Helldunkel zu beleben; bei der blechernen Kälte und Härte seiner Malweise, von der er nicht loskam, erreichte er dadurch aber nur zwiespältige Wirkungen. Immerhin war es ein bahnbrechender romantischer Gedanke, in seinem schlafenden Endymion von 1792 nicht mehr die Mondgöttin Diana, sondern das Mondlicht selbst durch die Zweige, die „Amor als Zephyr" zurückschlägt, zu dem schönen Schläfer herabschweben zu lassen; und romantisch dem Stoff wie der beabsichtigten Lichtwirkung nach ist die Beerdigung Atalas, der Heldin eines Gedichtes von Chateaubriand, in einer Grotte, in die das volle Sonnenlicht hereinbricht. Dieses Bild erschien im Salon von 1808. Beide Bilder gehören dem Louvre. Das Leipziger Museum aber besitzt Girodets 1798 entstandene Danaë, die den Goldregen in Gestalt reichen Goldschmuckes aufgenommen hat und sich, mit ihm behangen, in dem ihr von Amor vorgehaltenen Spiegel betrachtet.

Altersgenosse Girodets war sein Gefährte in Davids Werkstatt Jean Baptiste Isabey (1767—1855), der sich auf die Miniatur-Bildnismalerei verlegte. Er hatte unzählige Zeitgrößen zu malen, deren Brustbilder er mit festem feinen Pinsel lebenswahr auf kleinen Elfenbeinplatten darstellte. Genannt sei sein Brustbild des Königs Jerôme in Dresden.

Der eigentliche Großbildnismaler der Davidschule aber war François Baron Gérard (1770—1832; Buch von Lenormand), der, in jeder Hinsicht ein echter Davidschüler, sein bildnerisches Verständnis der Formen des menschlichen Leibes in den Dienst einer tändelnden und doch steifen Auffassung der Antike stellte, wie sie sich schon in seinem „Amor und Psyche" von 1798 und noch in seinem „Daphnis und Chloë" von 1824 im Louvre ausspricht. Seinen Hauptruhm aber erwarb Gérard seit 1800 eben als Bildnismaler. Man nannte ihn seiner Zeit „den Maler der Könige und den König der Maler". Die Dargestellten faßt er feierlicher, ihre Kleidung malerisch-stofflicher auf als David, ohne die Härten der Schule zu verleugnen. Schließlich kehrte er zu dem Pomp der Säulenhintergründe zurück, den die älteren Schulen geliebt hatten. Napoleon hat er unzählige Male dargestellt. Eins seiner Bilder, die den Kaiser in voller Krönungskleidung darstellen, besitzt die Dresdener Galerie. Napoleon trug ihm 1806 eine Darstellung der Schlacht bei Austerlitz auf, die er 1810 vollendete. Das Bild, in Versailles, enthält natürlich gute Bildnisse, ist aber hart und lahm in der Darstellung des Augenblickes des Sieges. Nach der Wiederherstellung des Königtums bestellte Ludwig XVIII. das Bild des Einzugs Heinrichs IV. in Paris, das 1817 vollendet wurde. Auch dieses Bild hängt in Versailles, seine kleine Wiederholung im Louvre. Mit seiner vollen Entfaltung prächtiger Renaissance-Trachten wies Gérard, gefährlich-verführerisch, in die Weiterentwickelung voraus. Von seinen Einzelbildnissen gehört das des Malers Isabey, der mit dem Hut in der Linken, sein Töchterchen an der Rechten, im Begriff ist, zur Tür hinauszugehen, in der sein Hündchen bellend vorausspringt, zu den unsterblichen Meisterwerken des Louvre.

Weiter als Gérard ging Davids Schüler Antoine Jean Gros (1771—1835), dem Graul, Lemonnier und Dargenty Schriften gewidmet haben, der kommenden Zeit entgegen. Seiner klassizistischen Überzeugung, die er nicht preisgab, vermählte er aus innerster Neigung einen neuzeitlichen Farbenrausch. Zeitgeschichtliche Bildnisse und Schlachtendarstellungen blieben sein Hauptfach. Seine Bildnisse, wie das der Prinzessin Lucien Bonaparte im Louvre, die in gezierter Haltung vor einem Wasserfall steht, sind kaum noch klassizistisch zu nennen. In seinen Kriegsbildern verstand er auch in der Massenbewegung jede einzelne Gestalt zur

Geltung zu bringen. Von Gros' Louvrebildern entstand Napoleon nach dem Siege von Arcole mit der dreifarbigen Fahne an der Spitze seiner Grenadiere auf der Brücke schon 1797, sein Napoleon bei den Pestkranken in Jaffa erst 1804. Die Absichtlichkeit, mit der die Hauptpersonen hier senkrecht nebeneinander gedrängt sind, wirkt allerdings noch klassizistisch im vollsten Sinne des Wortes. Ein lebendigeres und farbenreicheres Bild gibt der 1806 gemalte Reiterangriff in der Schlacht bei Abukir, jetzt in Versailles. Napoleon auf dem Schlachtfeld von Eylau folgte 1808, der Besuch Franz' I. mit Karl V. in der Kirche von Saint-Denis entstand 1812. Auch diese beiden Bilder, die bei aller Farbenkraft noch räumlich fest zusammengehalten erscheinen, gehören dem Louvre. Unruhiger sind die nach 1815 entstandenen Werke, wie die Rückkehr Ludwigs XVIII. in Versailles und die Einschiffung der Herzogin von Angoulême, das erst 1824 vollendete Gemälde in Bordeaux. Noch unruhiger, ja zusammenhangloser wirken Gros' sinnbildliche Deckenbilder in den Sälen Karls X. im Louvre. Die gerechte Kritik, die an ihnen und schließlich an dem Bilde des Salon von 1835, „Herkules und Diomedes", geübt wurde, kränkte den Meister so, daß er den Tod in den Wellen der Seine suchte und fand. Der alte Neuklassizismus, von der Jugend verhöhnt, versank mit seinem letzten Meister in den Wellen.

Von den Schülern Regnaults brachte namentlich Pierre Narcisse Guérin (1774 bis 1833) den Neuklassizismus in seiner ganzen kalten Strenge zur Geltung. Im Aufbau seiner Bilder bevorzugte er die rechtwinkligen Kreuzungen, in ihrer Auffassung das Gebärdenpathos der französischen Bühne, in ihrer Durchbildung die geleckte Glätte, die mit der Bildnerei wetteiferte. Wir halten uns an seine Louvrebilder. Gleich das erste von ihnen, „Marcus Sextus an der Leiche seiner Gattin" von 1799, das das Los der heimkehrenden Flüchtlinge verbildlicht, fällt durch die Strenge der Linienführung auf. Der aufrecht vor der ausgestreckten Leiche stehende Heimgekehrte bildet mit dieser fast ein gleichschenkliges Kreuz. Guérins Hippolit und Phädra von 1802 und seine Andromache vor Pyrrhus von 1810 schöpfen aus Racines Tragödien. Größere Unmittelbarkeit der Eingebung verraten sein „Äneas und Dido" von 1813 und seine Klytämnestra von 1817. Aber gerade Guérin hat den Rückschlag gegen den Klassizismus beschleunigt.

Auch auf die sittenbildliche und landschaftliche Staffeleimalerei in kleinerem Maßstabe übten die klassizistischen Schulen Frankreichs eine gewisse Rückwirkung aus.

Wirklicher Schüler Davids war der Provenzale François Marius Granet (1775 bis 1849) gewesen, der sich, wie er selbst sagte, gezwungen sah, sich an die Natur zu halten, weil er aus Geldmangel die Schule Davids verlassen mußte. Auf der Davidausstellung von 1913 wirkte er „wie eine Überraschung". Er liebte es, seine Erzählungen — denn ohne solche tat er es nicht — in halbgeöffnete Innenräume zu verlegen. Romantisch angehaucht ist sein „Sodoma im Krankenhaus" von 1815 im Louvre. Als sein Hauptbild aber gilt das „Kinderasyl" im Museum zu Aix. Hell und kühl strömt durch das große geöffnete Fenster zur Linken das Sonnenlicht in das von Menschen belebte Zimmer.

Ganz außerhalb des Pariser Schultreibens hatten sich inzwischen die beiden Hauptvertreter der kleinfigurigen französischen Sittenmalerei dieser Zeit entwickelt. Der eine von ihnen, der Elsässer Martin Drölling (Drolling; 1752—1817), der in Schlettstadt gelernt hatte, fand in Paris mit seinen unmittelbar beobachteten, manchmal pikant zugespitzten, wenn auch glatt und süß vorgetragenen Bildern aus dem Pariser Volksleben rasch Gnade vor den Augen der kaufenden Öffentlichkeit und der Porzellanmanufaktur von Sèvres, die ihn vielfach beschäftigte.

Ein feines Beispiel der Hellmalerei, die damals in Frankreich wie in Deutschland blühte, ist sein „Küchen-Inneres“ mit dem durchs offene Fenster einströmenden Licht im Louvre.

Der andere, neun Jahre jüngere Meister, der Nordfranzose Louis Leopold Boilly (1761—1845; Buch von Horrisse), entwickelte sich in Paris zu einem der frischesten und witzigsten Sittenschilderer seiner Zeit. Manchmal erinnert seine Art an Terborchs (Bd. 5, S. 341) gesund-zarte Pinselführung oder an Pieter de Hoochs (Bd. 5, S. 348) malerische Lichtwirkungen. Doch sieht man nicht nur den Trachten, sondern auch dem Gebaren seiner Gestalten die Zeit an, in der sie entstanden. Seine besten, zugleich seine früheren Bilder, wie die lichtvolle Darstellung der Ankunft des Eilwagens von 1802 im Louvre, gehören noch voll dem Zeitalter der Vorherrschaft des Klassizismus an.

An der Spitze der französischen Landschaftsmaler des Neuklassizismus (vgl. S. 37) steht Pierre Henri Valenciennes (1750—1819), der sich in Rom in erneutem Anschluß an Poussin, Dughet und Claude Lorrain zu einem formenstrengen Vertreter der „historischen“ Landschaft entwickelt hatte. Man hat ihn auch den Vien der französischen Landschaft genannt. Schon 1787 entstand sein strenges Bild im Louvre, das Cicero darstellt, wie er in Sizilien das Grab des Archimedes entdeckt. Sein Schüler Jean Victor Bertin (1775—1842), der in fast allen Salons von 1796 bis 1842 ausgestellt hat, gehört mit seinen „eleganten“, oft von süßlichen „antiken“ Gestalten belebten Bildern, wie seiner Minervatempel-Landschaft im Louvre, zu den berühmtesten Vertretern der klassizistischen Ideallandschaft. Seine Schüler wirkten bis ins dritte Viertel des 19. Jahrhunderts hinein. Berühmter noch als Bertin aber wurde Jean Joseph Xavier Bidauld (1758—1856), dessen Bildern, wie seiner italienischen Hirtenlandschaft von 1793 im Louvre, „örtlich“ wärmere Naturstudien zugrunde liegen.

Allen diesen Meistern gegenüber vertritt nun aber auf dem Gebiete der Großmalerei ihr Zeitgenosse Pierre Prud'hon (1758—1823) aus Cluny, der seine Ausbildung in der Provinz und in Rom erhalten hatte, eine völlig andere Richtung, deren Bedeutung Forscher wie Clément, Schmarsow und Bricon gerecht geworden sind. Nur ein Jahrzehnt jünger als David, hielt Prud'hon mitten in der klassizistisch-plastischen Auffassung der führenden Maler das Banner der großen Italiener des 16. Jahrhunderts, eines Leonardo und eines Correggio, hoch, die er über alles schätzte. Die einen nennen ihn den modernen Correggio, die anderen sehen den letzten Rokokomaler in ihm, noch andere feiern ihn als den ersten Romantiker. Seine Bilder im Louvre genügen, um seine vollkünstlerische, von innerer Wärme und ausgesprochenem Helldunkel getragene Art kennenzulernen. Sein berühmtestes Bild, der von der Rache und der Gerechtigkeit verfolgte Verbrecher (1808), ist ein überaus eindrucksvolles, auf Mond- und Fackellichtwirkungen gestelltes Nachtstück. Die „Entführung der Psyche“ (Taf. 6) und die „Unschuld mit den Liebesgöttern“ erinnern wirklich an Correggio. Am meisten „Empire“ atmet sein Bildnis der Kaiserin Josephine. Er war kein Bahnbrecher, aber zugleich ein Nachzügler und ein Vorläufer und sicher ein Künstler von echtem Schrot und Korn.

Auf den Gebieten der Baukunst und der Bildnerei lassen sich in Frankreich lebenskräftigere Ausläufer des Klassizismus in die Zeit der Romantik hinein verfolgen als auf dem der Malerei. Gerade in der Malerei aber sahen wir schon im Zeitalter des Klassizismus überall hoffnungsfreudige Keime der Romantik in unserem weiteren und allgemeineren Sinne des Wortes sprießen; und diese Romantik, die auf den Stoff und den Geist der mittleren Geschichte zurückgriff, wurde sich, nächst der Dichtkunst, zuerst in der Malerei ihrer Vorherrschaft bewußt.

III. Die spanische und portugiesische Kunst von 1750 bis 1815.

Vorbemerkungen. — 1. Die spanische und portugiesische Baukunst dieses Zeitraums.

Erst während des allmählichen Abstiegs Spaniens von der Sonnenhöhe seiner Weltmacht hatte die spanische Kunst alle jene Eigenzüge entwickelt, die sie zu einer künstlerischen Großmacht im europäischen Geistesleben machte: in der Baukunst, die ihr Bestes freilich schon vorher gegeben hatte, den eigenartig-kühlen „Plattenstil" (Bd. 5, S. 99—100) und den überschwenglichen Phantasiestil Churrigueras, in der Bildnerei den großbildnerischen, in Farben schwelgenden Holzschnitzstil, in der Malerei den Ausdrucksstil Grecos, den Eindrucksstil Velázquez' und die leidenschaftliche Inbrunst eines Zurbarán und eines Murillo. Um 1750 hatten alle diese Sonderrichtungen der spanischen Kunst sich beinahe ausgelebt. Die allmächtige Zeitströmung, die ein neues Verhältnis zum klassischen Altertum anbahnte, ließ auch die Pyrenäenhalbinsel nicht unberührt. Ausländische Meister wurden wieder in größerer Anzahl nach Spanien berufen; und der wohlerworbene Weltruf der spanischen Kunst hätte sich wohl schon jetzt verflüchtigt, wenn Spanien nicht mitten im Zeitalter des Klassizismus in Francesco Goya noch einen durchaus unklassizistischen, aber um so klassischeren Maler von ausgeprägt spanischer Eigenart hervorgebracht hätte, in dem die Nachwelt den größten Maler seiner Zeit anerkennt.

Im allgemeinen erwartete man auch in Spanien, für dessen Kunstgeschichte auch dieser Zeit zunächst die früher (Bd. 5, S. 92, 109, 117) genannten Arbeiten von Bermudez, Ponz, Passavant, Stirling, Karl Justi, Dieulafoy, Schubert, Lafond und A. L. Mayer in Betracht kommen, um die Mitte des 18. Jahrhunderts die ersehnte Erneuerung der Kunst vom Eingreifen der Behörden, von den Lehren der Wissenschaft und von der Rückkehr zu vergangenen Zeiten.

Dementsprechend wurde gleich 1752 die berühmte, aus verschiedenen Vorstufen hervorgewachsene Madrider Kunstakademie, die Academia de Nobles Artes de San Fernando, gegründet, der die städtische Academia de Santa Bárbara in Valencia 1768 unter dem Namen einer Academia de San Carlos als Zweiganstalt angegliedert wurde. Saragossa folgte 1792 mit der Gründung der Academia de San Luis.

Die Geschichte der spanischen Baukunst haben wir an der Hand Otto Schuberts schon bis über die Schwelle der zweiten Hälfte des Jahrhunderts herab verfolgt (Bd. 5, S. 106). Den Übergang bezeichnen die Madrider Kirchenbauten François Carliers (gest. 1760), die, barock im ganzen, schon klassizistische Einzelformen aufnehmen. Die Hauptschöpfung Carliers ist das Kloster de las Salesas Reales (Salesianerinnenkloster), das, 1750—58 entstanden, jetzt als Gerichtsgebäude dient. Die Raumvertiefung im Inneren der Klosterkirche wirkt in Verbindung mit der Gestaltung der Kuppel und der Fenster noch ausgesprochen barock. Die Einzelformen aber streben nach klassischer Reinheit.

Immerhin war durch Bauten dieser Art, die dem Churriquerismus (Bd. 5, S. 101) fern stehen, die Rückkehr zum „römisch-herreresken Klassizismus" (Bd. 5, S. 93) geebnet, der in Spanien den palladianischen Klassizismus Oberitaliens vertrat, und der Führer der spanischen Baukunst auf diesem Wege war ein echter Spanier, Ventura Rodríguez (1717—85), der erste Architekturprofessor der Academia de San Fernando. Sein frühestes Hauptwerk in Madrid, die Markuskirche von 1755, deren Grundriß fünf Ellipsen ineinander schlingt, steht gleichwohl noch durchaus auf barockem Boden. Völlig klassizistisch wirkt aber Venturas keusch ionisierende Ausstattung der schon 1611—16 von Juan Gomez de Mora

erbauten Kirche der „Encarnación" (1755—67) zu Madrid. „Im Reichtum der zarten Profile, in der Belebung der Glieder mit Bildwerk, Blättern, Eierstäben, Zahnschnitten, Kassetten, Girlanden, Putten, sowie in der farbigen Stimmung des Ganzen auf blau und weiß, mahnt es an die fast gleichzeitigen keramischen Erzeugnisse der Fabrik von Wedgwood" (Schubert). Erst nach dieser Zeit kehrte Rodríguez zur kalten Kunst des Herrerastils zurück. Seine Hauptschöpfung war sein Entwurf für San Francisco el Grande in Madrid, dem freilich ein anderer (s. unten) vorgezogen wurde. Ausgeführt aber wurde 1783 seine neue Schauseite der alten Kathedrale von Pamplona. Die vier korinthischen Säulen der Vorhalle zwischen den seitlich vorspringenden Ecktürmen tragen einen kräftig umrahmten Flachgiebel: alles wirkt wuchtig, schlicht und doch reich gegliedert.

Von Ventura Rodríguez' eigentlichen Schülern verharrten „sein Schatten" Francisco Sanchez (1737—1800) und sein Neffe Manuel Martin Rodríguez (1740—1823) am treuesten in den von ihrem Meister gewiesenen Bahnen, wogegen Agustin Sanz (1724 bis 1801) z. B. in seiner kreuzförmigen, mit zarten Einzelheiten durchgebildeten Pfarrkirche Santa Cruz in Saragossa schon an den Stil Ludwigs XVI. mahnt.

Von den Nebenbuhlern Ventura Rodríguez' steht Francisco de las Cabezas (1729—73) pantheonartige Flachkuppelkirche San Francisco el Grande in Madrid, deren Entwurf den Sieg über den Venturas davontrug, noch ganz auf vitruvianisch-klassizistischem Boden. Doch fehlt der Kirche, die später als Panteón nacional dem Andenken großer Spanier geweiht wurde, die Säulenvorhalle. Ihre zweigeschossige, unten mit toskanischen, oben mit korinthischen Halbsäulen geschmückte Schauseite ist sogar im Kreisausschnitt gebogen. Rodriguez' erfolgreichster Nebenbuhler aber war der Spanier italienischer Herkunft Francisco Sabatini (1722—97), der seit 1760 in Madrid wirkte, wo sich unter ihm der Übergang vom Barock zum Neuklassizismus vollzog. Sein breites, mit fünf Durchlässen versehenes Prachttor von Alcalá in Madrid (Abb. 20; 1764—78), deren ionische Säulenkapitelle höchstens im spätrömischen Sinne klassizistisch sind, wirkt noch barock. Klassizistisch im Sinne des Herrerastils erscheint der schwere toskanisch-dorische Stil der nur dreipfortigen Puerta de San Vicente von 1775 in Madrid. In Santa Ana zu Valladolid, einem Bau seiner Spätzeit, wirkt Sabatini vollends neuklassizistisch im Sinne des Stiles Ludwigs XVI. Von einem Neuhellenismus im Sinne Schinkels aber kann in diesem feinen Bau, dessen rundes Inneres mit toskanischen Pilastern gegliedert ist, doch keine Rede sein.

Weiter auf diesem Wege ging Juan de Villanueva (1739—1811), der 1785 das Pradomuseum in Madrid mit seiner offenen ionischen Säulenhalle schmückte, hauptsächlich aber in dem Observatorium zu Madrid mit seinem ionischen Säulenrundbau auf dem Dache angeblich zur „griechischen Renaissance" hinüberleitet. Auch seiner trockenen dorischen Säulenhalle am Madrider Rathause wird dasselbe nachgerühmt. In Wirklichkeit steht auch Villanuevas Neuklassizismus griechisch empfundenen Verhältnissen recht fern.

Außerhalb Madrids vollzieht die Bewegung sich nicht mit der gleichen Folgerichtigkeit. Die marmorne Kapelle der heiligen Thekla, ein kreuzförmiger Kuppelbau, den der katalonische Baumeister Josef Prats (1726—90) um 1770 neben der Kathedrale von Tarragona errichtete, erregte in ganz Spanien Aufsehen durch die reinen reichen Renaissanceformen, in denen sie prangte. Das Zollgebäude von Barcelona, das der Conde Roncali (1729—94) zwischen 1790 und 1792 erbaute, vertritt mit seinem schwarzmarmorn gequaderten Erdgeschoß, von

dem sich die weißmarmornen toskanischen Säulen abheben, einen ernsten herreresken Klassizismus, der noch mit leichten barocken Zutaten verbrämt ist. Die Börse zu Barcelona aber, die edle Schöpfung Juan Solers (1731—94), leitet, schlicht geradlinig, in allen drei Ordnungen rein und reich gegliedert, von dem palladianischen Klassizismus, von dem sie ausgeht, zum Stil Ludwigs XVI. hinüber.

In Mexiko, über dessen Baukunst auch in dieser Zeit M. L. Wagner Einiges berichtet hat, gilt der 1757 geborene Valencianer Manuel Tolsa als der Vertreter des Neuklassizismus. Seine Kirche Señora de Loreto, sein Palacio de Buena Vista und das Colegio de



Abb. 20. Francisco Sabatinis Tor von Alcalá zu Madrid. Nach einem Lichtdruck von Römmler u. Jonas, Dresden.

Minería in der Landeshauptstadt, dessen hübscher Hof im Erdgeschoß von Rundbogenhallen mit toskanischen Säulenvorlagen, im Obergeschoß von Flachbogenhallen auf ionisierenden Doppelsäulen umgeben ist, wirken aber klassizistisch höchstens im Sinne Palladios. Von dem hellenistischen Neuklassizismus Frankreichs und Deutschlands verraten sie keine Spur.

Von der portugiesischen Baukunst wäre vielleicht auch für diesen Zeitraum etwas mehr zu berichten, als Watson, ihr Geschichtsschreiber, zugibt. Gerade um 1750 hatte Joseph I. Emanuel die Regierung angetreten und bald darauf Sebastião José de Carvalho e Mella zu seinem Minister ernannt, der unter dem Titel eines Marquez de Pombal (1699 bis 1782) das kleine Königreich durch die blutigsten Gewaltmaßregeln unumschränkter

Herrschermacht mit allen Segnungen geistiger Freiheit und wirtschaftlichen Wohlstands zu beglücken verstand. Pombal wäre nicht Pombal gewesen, wenn er nicht alles drangesetzt hätte, die Hauptstadt Portugals nach dem großen Erdbeben von 1755 nach allen Regeln der Städtebaukunst jener Tage neu erstehen zu lassen. Die Praça do Commercio (Platz des Handels), an der fast alle großen öffentlichen Gebäude Lissabons liegen, die damals unter der Leitung des Architekten Eugenio dos Santos de Carvalho errichtet wurden, bildet den Mittelpunkt der inneren Stadt. Leider war dieser Meister nicht Künstler genug, um die einzelnen Gebäude mit baukünstlerischem Gehalt zu erfüllen. Erst unter der Regierung Marias I. (1777—1816) entstanden einige künstlerisch ansprechende Bauten in Portugal. Das Lissaboner Heeres-Arsenal erhielt, wie es scheint, erst nach dem Erdbeben sein vornehm hochbarockes Mittelrisalit. Aber auch der große kirchliche Neubau, der zwischen 1779 und 1796 in Lissabon unter den Händen der Architekten Matheus Vicente (gest. 1786) und Reynaldo Manuel emporwuchs, die „Basilika zum allerheiligsten Herzen Jesu", die als Estrellakirche bekannt ist, gehört noch der barocken Vergangenheit an. Selbst José da Costa e Silvo (1747—1819), der Schöpfer des großartigen Theaters São Carlos in Lissabon, das 1792—93 nach dem Muster des Scalatheaters in Mailand erbaut wurde, steht noch mit einem Fuß in der Vergangenheit. Oporto aber besitzt in seinem langgestreckten Hospital Santo Antonio den ersten und einzigen annähernd neuklassizistischen Bau Portugals, den Watson freilich für englischen Ursprungs hält.

2. Die spanische und portugiesische Bildnerei von 1750 bis 1815.

In der spanischen Bildnerei gewinnt der Neuklassizismus in demselben Maße an Boden, in dem die farblose Steinbildnerei die alte farbige Holzschnitzkunst „al estofado" verdrängt.

Nur zwei Jahre jünger als Salvador Carmona (1709—67; Bd. 5, S. 116) war Felipe de Castro (1711—75), der schon 1733 nach Rom zog, 1752 aber zu den Gründern der Madrider Akademie gehörte. Die Aufträge strömten ihm zu. Den neuen königlichen Palast schmückte er mit den Reliefs der Taten des Herkules; von den Kaiserstandbildern des Hofes rühren der Trajan und der Theodosius von ihm her. Zu seinen besten Reliefs gehört das der Gründung der Academia San Fernando, die in ihren sprechenden Büsten berühmter Spanier seine besten Werke besitzt. Sein Stil ist noch mit dem der Renaissance verknüpft.

Klassizistischer schon wirkt Carmonas Schüler Francisco Gutierrez (1727—82), der sich, wie schon Bermúdez berichtet, 1749 in Rom an Raphael Mengs anschloß. In Madrid führte er nach seiner Rückkehr zunächst die Marmorgestalten und Reliefs an Sabatinis Grabmal Ferdinands VI. in der Kirche der Salesas Reales (S. 47) aus; und gerade diese Werke wurden denn auch als Erstlinge eines reineren Geschmackes in Madrid begrüßt.

Gleichalterig mit Gutierrez war de Castros Schüler Manuel Alvárez (1727—97), der von der klassizistischen Bewegung so ergriffen wurde, daß seine Zeitgenossen ihm den Beinamen „des Griechen" beilegten. Seine zahlreichen Arbeiten fürs Madrider Schloß und seine vier Jahreszeiten am Apollonbrunnen des Prado verraten doch eine mehr akademische als selbständig erfaßte neuklassische Anschauungsweise.

In Portugal erfreuten die darstellenden Künste dieses Zeitraums, deren Geschichte sich immer noch am besten aus dem alten Buche des Grafen Raczynski herauslesen läßt, einer größeren Pflege, als in weiteren Kreisen bekannt ist. Aber zur Weiterentwicklung der Welt-

geschichte der Kunst haben die portugiesischen Bildhauer und Maler dieser Zeit allerdings nichts beigetragen. Die Lissaboner Kunstakademie wurde erst 1836 gegründet.

Der große Meister der Lissaboner Bildhauerei dieses Zeitraums ist Joachim Machado de Castro (1731—1822), dessen Hauptwerk, das stattliche eherne Reiterbild König Josephs (1756—77), 1775 auf dem Handelsplatz in Lissabon enthüllt wurde. Es war das erste überlebensgroße Erzbild, das in Portugal gegossen wurde. An der Ausführung der Sockelgruppen war auch Francisco Leal Garcia (um 1749—1815) beteiligt. Von Machados sonstigen Schöpfungen in Lissabon, die einem hier in ihrer immerhin ruhig edlen, wenn auch erst halb neuklassizistischen Haltung auf Schritt und Tritt begegnen, seien manche der Standbilder an der Schauseite der Estrellakirche (S. 50; 1779—96), die vornehme Gestalt der Maria von 1803 in der Kirche der Encarnacão und, aus der späteren Lebenszeit des Meisters, die 44 Marmorstandbilder im Vorsaal des Ajudaschlosses zu Lissabon genannt. Erst Machado machte Lissabon zu einer modernen Kunststadt.

3. Die spanische und portugiesische Malerei von 1750 bis 1815.

Obgleich die 1752 in Madrid gegründete Kunstakademie die Wand- und Deckenmalerei zu heben bestimmt war, waren gerade auf diesem Gebiete der Malerei auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch vorzugsweise auswärtige Meister in Spanien tätig. Nach Jacopo Amigonis (Bd. 5, S. 143) Tode wurde gleich 1753 ein Schüler Solimenas (Bd. 5, S. 70), der Unteritaliener Corrado Giaquinto (gest. 1765), nach Madrid berufen, aber von Karl III. 1761 in Gnaden entlassen; und dieser König berief nun rasch nacheinander die beiden berühmtesten Maler der beiden entgegengesetzten Zeitrichtungen als Hofmaler nach Madrid: schon 1761 den gefeierten Sachsen Anton Raphael Mengs (S. 87), den Hauptvertreter des noch eklektisch angehauchten Klassizismus, 1762 aber den großen Venezianer Giovanni Battista Tiepolo, den Hauptmeister des venezianischen Spätbarocks (Bd. 5, S. 85, 87). Die Deckengemälde, die Mengs und Tiepolo im Königsschlosse zu Madrid ausführten, gehören zu den wichtigsten Schöpfungen dieser Meister. An Amigoni und an Giaquinto schlossen sich die in der Übergangszeit viel beschäftigten, mit der Jugendzeit der Academia de San Fernando eng verwachsenen drei Brüder González Velázquez an, deren großenteils gemeinsamer Arbeit die Madrider Kirchen ihre im Zeitgeschmack wohl angeordneten, aber kalt und reizlos gefärbten Deckenfresken verdankten. Luis González Velázquez (1715—64) und Alejandro González Velázquez (1719—92) gehörten im wesentlichen noch der alten Richtung an. Der dritte, Antonio Gonzáles Velázquez (1729—93), dessen erste Arbeit nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1753 das viel bewunderte Kuppelfresko der Madonna im Engelreigen in der Capilla de Nuestra Señora del Pilar in Saragossa war, entwickelte sich später mehr im Sinne des Mengsschen eklektischen Klassizismus. Die bedeutendsten Schöpfungen, an denen alle drei Brüder zusammen arbeiteten, sind die Fresken aus dem Leben der Jungfrau in der Kuppel und die Evangelisten in den Zwickeln der Salesas Reales (S. 47).

Saragossaner von Geburt war Francisco Bayeu y Subias (1734—95), der, ein Schüler des Antonio González Velázquez, von Raphael Mengs als Mitarbeiter an seinen Schöpfungen im Madrider Königspalast herangezogen wurde und dann auch in seinen zahlreichen eigenen Arbeiten in allen königlichen Schlössern und in den Kirchen Saragossas und anderer spanischen Städte den Spuren des deutschen Meisters folgte. Zu den besten gehören seine elf Fresken aus dem Leben des hl. Eugenius im Kreuzgang der Kathedrale von Toledo.

Wie Bayen war auch der Valencianer Mariano Maella (1739—1819), der einer der ersten Schüler der Academia de San Fernando gewesen war, Klassizist nur im Sinne des Mengsschen Eklektizismus. Mit Bayen gemeinsam malte er schon 1772 den reichen Freskenschmuck der Schloßkirche von La Granja in San Ildefonso; 1775 schuf er die Altarbilder vor der Capilla de Reyes nuevos in der Kathedrale von Toledo, die im Sinne Mengs eine starke Vorliebe für Correggio verraten. Für die Kathedrale von Valencia malte er 1787 schon im Wettbewerb mit Goya sein großes Gemälde aus dem Leben des hl. Franz von Borja.

Aus der Schule Bayeus, seines Schwagers, wuchs dann aber Francisco Goya, der große spanische Meister hervor, der Spanien noch einmal an die Spitze der europäischen Kunstbewegung brachte. Francisco Goya y Lucientes (1746—1828), der geist- und temperamentvolle Maler und Griffelkünstler von Fuendetodos in Aragonien, hatte seinen ersten Unterricht in Saragossa erhalten, begab sich aber um 1766 nach Madrid, wo Mengs, Tiepolo und Bayeu, dessen Schwester er heiratete, ihn in ihre Kreise zogen. Alle Schuleindrücke überwand er auf den neuen eigenen Wegen, die er suchte und fand. Als seine eigentlichen Lehrmeister bezeichnete er selbst die Natur, Velázquez — und Rembrandt. Wie Rembrandt vertraute auch Goya seine eigensten und tiefsten Empfindungen vorzugsweise der Radierung an, der er die Aquatintatechnik und, als erster in Spanien, den Steindruck anreihte.

Bei alledem wohnten zwei Seelen in Goyas Brust. Als Maler kirchlicher Fresken und Altarblätter arbeitete er Hand in Hand mit Mengs und Bayeu, wenngleich er sich mehr durch Tiepolo als durch diese beeinflussen ließ. Als Maler des spanischen Volkslebens in guten wie bösen Tagen und als Darsteller der Visionen seiner eigenen leidenschaftlichen Einbildungskraft aber wirkt er bis heute vorbildlich weiter; und als Bildnismaler reiht er sich den Großmeistern aller Zeiten an. Gerade wo er gegenständlich seinen eigenen Neigungen nachgab, erhebt er sich auch zur höchsten und geistvollsten Freiheit der technischen Behandlung. Manchmal wirklich rembrandtisch in seinen scharfen Helldunkelwirkungen, folgt er ebensooft Velázquez auf den Pfaden grauer, feinfarbiger Lichtmalerei. Manchmal völlig impressionistisch in der skizzenhaften Breite seiner Pinsel- und Nadelführung, weiß er, wo es darauf ankommt, alles aufs sorgfältigste zu verschmelzen und durchzubilden. Seine volle Freiheit erreichte er erst in der zweiten Hälfte seiner Schaffenszeit, die 1788 mit der Thronbesteigung Karls IV. beginnt. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts war er der einzige Vertreter einer Richtung, die erst der Impressionismus vom Ende dieses Jahrhunderts wieder aufnahm.

Den älteren französischen Schriften über Goya von Yriarte und Lefort reihen sich die jüngeren spanischen Werke von Zapater und Vinaza, reihen sich die noch jüngeren deutschen Bücher von Loga, von Örtel, von Bertels und von Kehrer an.

Als kirchlicher Maler tritt Goya ums 1771 in dem Gewölbefresko der Himmelsherrlichkeit in der neuen Kathedrale von Saragossa noch herkömmlich genug entgegen; 1772—74 folgten die von Loga wiederentdeckten, frischen, ans Volksleben anklingenden Fresken aus dem Marienleben in der Kartause Aula Dei; 1780 entstanden unter der widerwillig ertragenen Leitung seines Schwagers Bayeu seine mittelmäßigen Kuppelfresken in der Marienkapelle jener Pilarkathedrale. Am eindringlichsten wirkt von seinen früheren religiösen Darstellungen die Gefangennahme Christi von 1788 in der Kathedrale von Toledo. Der realistisch aufgefaßte Vorgang ist hier durch ein zauberisches Helldunkel verklärt.

In seine eigensten Bahnen wurde Goya 1776 durch den königlichen Auftrag gelenkt, farbige Kartons zu schaffen, nach denen die Wandteppiche für den Speisesaal und andere

Räume des Pardoschlosses ausgeführt werden sollten. Nach und nach schuf Goya 45 derartige Entwürfe, von denen 36 im Madrider Museum ausgestellt sind. Nach Teniers' Vorgang wählte Goya Darstellungen aus dem Volksleben. Mit solcher Mannigfaltigkeit, solchem Figurenreichtum und solcher Liebe war das spanische Volksleben noch niemals künstlerisch verwertet worden. Genannt seien das Einholen des Stieres in die Arena, das Blindekuhspiel, die Stelzenläufer, die Wäscherinnen am Manzanares. Ihre Entstehungszeit kann man an den Fortschritten verfolgen, die der Meister in der Annäherung an den Flächenstil der Teppichweberei machte. Die ausgeführten Gobelins befinden sich in verschiedenen spanischen Königsschlössern, ein Bruchstück gehört der Pariser Gobelinsammlung.

Frischer, kecker, breiter und malerischer als diese Kartons treten uns die kleinen sittenbildlichen Ölgemälde aus dieser Lebenszeit Goyas entgegen; und in ihnen mischen sich schon jetzt Phantasiegebilde wie der „Blocksberg", der „Hexensabbat" und der „Geisterspuk" unter die heiteren Vorgänge aus dem Volksleben; 22 dieser Bilder waren bis zu ihrer Versteigerung



Abb. 21. Die Romeria des heiligen Isidro.
Gemälde von Francisco Goya im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

im Jahre 1896 in der Sammlung des Herzogs von Osuna im Alamedaschlosse vereinigt. Ein „Geisterspuk" und ein „Picknick" kamen in die Londoner Nationalgalerie, die herrliche „Romeria des heiligen Isidro" (Abb. 21), die auch landschaftlich hervorragende Darstellung eines Madrider Volksfestes, kam ins Pradomuseum. Außerhalb dieser Folge aber gehören vier berühmte Bilder der Madrider Akademie hierher, die echt spanisches Treiben in bewegtester Lebendigkeit bei malerischer Haltung wiedergeben: die köstliche Karnevalsszene „Begräbnis der Sardine", die schauerlich-feierliche Sitzung eines Inquisitionstribunals, die packende „Prozession der Geißler" und das erschütternde „Innere eines Narrenhauses".

Die Bildnisse, die Goya bis 1788 schuf, zeichnen sich alle durch lebendige Individualisierung des Dargestellten und geistvolle Pinselführung aus. Prächtig schließt ihre Reihe mit dem überaus anziehenden Bildnis seines Schwagers Bayeu im Madrider Museum (Abb. 22).

Von Goyas Radierungen, die Julius Hofmann zusammengestellt hat, scheint die „Flucht nach Ägypten" schon 1775 entstanden zu sein. Den achtziger Jahren wird die ergreifende Einzelradierung „Der Garrottierte" zugeschrieben. Hier ist Goya schon ganz er selbst.

Als Karl III. 1788 starb, war Goya bereits eine anerkannte Größe im Kunstleben Madrids. 1795 wurde er Akademiedirektor, 1798 Oberhofmaler. Aber innere und äußere,

persönliche und öffentliche Erlebnisse vereinigten sich, ihn allmählich mit Weltverachtung zu erfüllen. Regte doch die Kriegsfurie, die von Frankreich her 1808 über Spanien hereinbrach, mit den Schreckensszenen, die sie entfesselte, jeden empfindsamen Menschen in seinem tiefsten Inneren auf. Immer bitterer wurden die Satiren, immer wilder und schauerlicher die Visionen, die in Goya nach Gestaltung rangen. Am Hofe Ferdinands VII. litt es ihn nicht mehr; 1822 siedelte er nach Frankreich über; 1828 starb er in Bordeaux.

Unter den religiösen Darstellungen der zweiten Lebenshälfte Goyas stehen seine Fresken in San Antonio de la Florida zu Madrid (1795) obenan. Das Kuppelbild veranschaulicht die Auferweckung eines Toten durch den hl. Antonius. Die Gesamtanordnung ist noch immer durch Tiepolo beeinflußt. In jeder Einzelheit aber und in der geistvollen, spanischen Farbenglut pulsiert Goyas volle Eigenart. Weltlich schön erscheinen die Engel der Seitenschiffgewölbe. Feuriger schauen die heiligen Märtyrerinnen Justa und Rufina drein, die der Siebzigjährige 1817 für die Kathedrale von Sevilla malte. Goyas letztes Kirchenwerk aber, seine 1820 entstandene großartige Darstellung aus der Legende des hl. Joseph von Calasanz in San Antonio Abad zu Madrid, wird von einem Wahrheitsdrang und einer Empfindungswärme getragen, wie sie, in diesem Zusammenklang, damals in keinem anderen Lande Europas möglich gewesen wären.

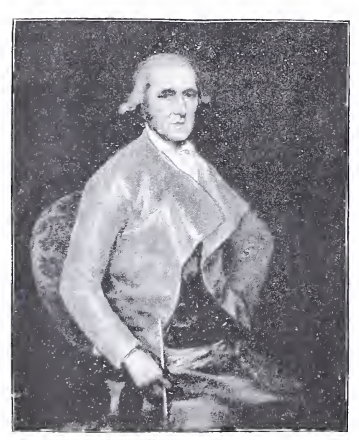


Abb. 22. Francisco Goyas Bildnis des Malers Bayeu im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 53.)

Goyas Gemälde aus dem Volksleben wurden jetzt immer wuchtiger, immer düsterer, immer schneidiger in der Erfassung der Vorgänge, immer, selbst im kleinsten Maßstabe, großzügiger in der Verteilung der Formen und Farben, immer geistvoller und breiter in der malerischen Ausführung. Der prächtige „Stierkampf" der Madrider Akademie gehört wohl erst diesem Zeitraum an. Von den Schreckensszenen der französischen Zeit sei das Erschießungsbild im Pradomuseum hervorgehoben. Volkstümlich wirkt die „Schaukel", noch volkstümlicher der „Stierkampf" im Berliner Museum. Einfache, impressionistisch erfaßte Volkstypen sind der „Scherenschleifer" und die „Wasserträgerin" (um 1826) in Budapest, schaurige Phantasiestücke die Wandbilder in Öl, die aus Goyas Landhause bei Madrid ins Pradomuseum gekommen sind. Höllen- und Hexenspuk, sinnbildliche Menschenfresserei und wüste Mordgier sind dargestellt.

Auch seine Bildnisse werden in dieser Zeit immer geistreicher aufgefaßt, immer malerischer durchgeführt. In London, im Louvre, in Berlin, in Budapest sind neuerdings Prachtwerke dieser Gattung erworben worden. Die Königsfamilie hat er unzählige Male gemalt. Noch jugendlich erscheinen Karl IV. als Jäger und Maria Luisa von 1790 in Capodimonte bei Neapel. Hochfahrend, aber sprechend blicken ihre Reiterbildnisse von 1789 im Pradomuseum drein. Steif aufgestellt, aber abschreckend wahr in ihrer körperlichen und sittlichen Häßlichkeit steht die ganze königliche Familie auf dem großen Pradobilde nebeneinander.

Fein und geistreich wirkt das Bild beim Marqués de la Romana in Madrid, das Goya selbst mit seiner Freundin, der Herzogin von Alba, auf einem Spaziergange in einsamer Landschaft zeigt. Zu den besten gehört das lichte Bildnis des Don Tomas Perez Estala aus der Galerie Weber, jetzt in der Kunsthalle zu Hamburg. Wahre Wunder an malerischer Behandlung endlich sind die beiden Bilder der halb liegend, einmal bekleidet, einmal unbekleidet dargestellten Maja, die aus der Akademie ins Pradomuseum gebracht worden.

Endlich Goyas Radierungen! Schon in seinen vier Hauptfolgen hat er alles niedergelegt, was seinen Geist beschäftigt, seine Seele bewegt und seine Phantasie erfüllt hat. Die „Caprichos“ (Abb. 23), die „Einfälle“, deren Radierarbeit durch Aquatinta und die kalte Nadel unterstützt wird, entstanden 1794—98. Es sind 80—83 Blatt. Epigrammatisch zugespitzte trübe Betrachtungen oder schauerliche Empfindungen auslösende Vorgänge aus dem Leben und der Spukweltphantasie sind hier mit realistischer Schärfe, die manchmal zur Karikatur wird, wiedergegeben. Die moralisierende Absicht ist unzweifelhaft. Die Satire ist öfter sozialer als politischer Natur. Aber die packende Unmittelbarkeit, mit der hier die menschlichen Eitelkeiten bloßgestellt werden, übertönt alle lehrhaften Anklänge. Die „Tauromaquia“ (1808—1815) schildert in 53 Radierungen die Geschichte der spanischen Stiergefechte (Abb. 24). Welche Fülle anschaulichster Bilder aus dem national-spanischen Leben! Welche Macht lebendiger Bewegung und nervöser Erregung! „Los desastres de la Guerra“, die „Schrecken des Krieges“, 80—82 Blatt (1810—1820), sind die unmittelbarsten Spiegelbilder der von den Franzosen in Spanien verübten Greuel. Packend realistisch, aber auch künstlerisch typisch weiß der Künstler uns die erschütterndsten Vorgänge vor Augen zu stellen.


Abb. 23. Radierung von Francisco Goya aus den „Caprichos“. Nach dem Originalblatt im Kupferstichkabinett zu Dresden.

Endlich die „Sueños“, die „Träume“, die, bis 1815 ausgeführt, später unter dem irreleitenden Titel „Proverbios“ („Sprichwörter“) herausgegeben wurden. Es sind 18 bis 21 durch nachträgliche Aquatintabehandlung teilweise verunstaltete Radierungen, die sich den „Caprichos“ anreihen, aber noch wilder, noch phantastischer, noch dämonischer dreinschauen.

Mehr als in aller gleichzeitigen Klassik und Romantik regt sich in dieser sinnbildlich beseelten, aber immer von der Beobachtung der Natur und des Lebens getragenen Wirklichkeitskunst der eigentliche Geist des anbrechenden neuen Jahrhunderts.

Die **portugiesischen** Maler dieses Zeitraums waren fast alle in Rom gebildet, wo der Vorläufer des Klassizismus, Ant. Cavallucci (S. 18), an der portugiesischen Akademie lehrte. Zu Rom war auch **Cyrillo Volkmar Machado** (1748—1823) gebildet, dessen noch kaum klassizistisch angehauchten schwächlichen Bildern man in vielen Kirchen und Palästen Lissabons begegnet. Bedeutsam für die portugiesische Kunstgeschichte sind nur seine Aufzeichnungen, die 1823 nach seinem Tode veröffentlicht, eine Hauptquelle des Raczynskischen

Buches bilden. Schüler Cavalluccis in Rom war **Dominicos Antonio do Sequeira** (1768—1823). Er war nichts weniger als Klassizist, sondern gehörte zu den Breit- und Braunmalern. Raczynski, den seine Art an die Rembrandts erinnerte, feiert ihn als den portugiesischen Meister, der ihm am meisten zusagte, nennt von seinen zahlreichen, zu Dutzenden nach Brasilien ausgewanderten Bildern aber nur seinen hl. Bruno in der Akademie zu Lissabon und den gleichen Heiligen im Museum von Oporto.

Der eigentliche Klassizist in dieser Reihe, wenn auch nur Klassizist im Mengsschen Sinne, war **Francisco Vieira** (Vieira Portuese; 1765—1805), der in Rom Schüler Dome-



Abb. 24. Radierung von Francisco Goya aus der „Tauromaquia“. Nach dem Originalblatt im Kupferstichkabinett zu Dresden. (Zu S. 55.)

nico Corvis (1721—1803), des Gesinnungsgenossen unseres Mengs, war. Seine Venus mit Amor, die Raczynski im Privatbesitz in Lissabon sah, ist von Bartolozzi gestochen.

Das wenige, was wir von diesen portugiesischen Malern melden konnten, genügt, um zu zeigen, daß es in Portugal damals zwar nicht an Kunstbestrebungen, wohl aber an selbständigem Kunstleben fehlte.

IV. Die englische Kunst von 1750 bis 1815.

Vorbemerkungen. — 1. Die englische Baukunst dieses Zeitraums.

Hatte das stolze großbritannische Inselreich im Nordwesten Europas schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf manchen Gebieten des Staatslebens, der Wissenschaften und des Schrifttums die Führung gehabt, so erntete es in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch auf dem Gebiete der bildenden Künste die reifen Früchte seiner politischen, wissenschaftlichen und schriftstellerischen Aussaat.

In der Baukunst galt es freilich nur die künstlerische Großmachtstellung zu behaupten, die Großbritannien in ihr schon seit dem 17. Jahrhundert errungen hatte; in der Bildhauerei blieb England auch in diesem Zeitraum noch unselbständig; in der Malerei aber entfaltete es jetzt alle seine in ihm schlummernden künstlerischen Kräfte zu üppigster Blütenpracht.

Neben den knapp zusammenfassenden Büchern von Redgrave und von Armstrong zur ganzen englischen Kunstgeschichte behalten für die Geschichte der englischen Baukunst auch der Zeit von 1750 bis 1815 die Bücher von Blomfield, von Muthesius und von Chancellor Geltung, denen sich als Prachtwerk über die klassizistische Baukunst das 1914 erschienene Buch von A. E. Richardson anreiht. Neben den Büchern über die darstellenden Künste Englands von Wallace, Redgrave, Bryan und Waagen steht die 1911 erschienene Geschichte der englischen Bildhauer von Chancellor. Aus dem reichen Schrifttum über die englische Malerei seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts seien nochmals die englischen Bücher von Armstrong, Cunningham, Gower, Fletcher, Hamilton, den beiden Redgrave und Widmore hervorgehoben. In Frankreich folgten die Bücher von Chesneau und von Dayot; in Deutschland, außer manchen Einzelschriften, namentlich Muthers anregendes Buch.

Die englische Baukunst (Bd. 5, S. 213—14) hatte schon im vorigen Zeitraum zugunsten eines palladianischen Klassizismus den barocken Anflug der großen Kunst Sir Christopher Wrens (1632—1723) abgestreift. Selbst an der Hellenisierung des Klassizismus hatten Künstler und Forscher in England früher Anteil genommen als in anderen Ländern. Hatte der Maler Jonathan Richardson der Ältere schon 1722 den Unterschied zwischen römischen Kopien und griechischen Vorbildern betont, so erschien 1762 der erste Band von Stuart und Revetts „Attischen Altertümern", um den sich, wie Stark sagt, „die fruchtbare Arbeit der folgenden zwei Menschenalter für die griechische Welt kristallisiert".

A. E. Richardson unterscheidet drei Phasen der klassizistischen Entwickelung bis 1840: die römisch-palladianische der Zeit von 1730 bis 1780, die griechisch-römische der Jahre von 1780 bis 1820 und die griechische Phase von 1820 bis 1840. Daß diese Zeitgrenzen ziemlich willkürlich gezogen sind, gibt Richardson selbst zu. Richtig ist vor allem seine beachtenswerte Beobachtung, daß der klassischste Klassizismus, wie auch in Deutschland der Schinkels, erst im fortgeschrittenen romantischen Zeitalter auftauchte, in dem auch der wieder belebte gotische Stil als Gegenspieler nach größerer Reinheit und Allgemeingültigkeit strebte.

Die Wiederbelebensversuche der Gotik gingen von Schottland aus. Hier hatte schon William Adam (gest. 1748), der Stammvater der berühmten Künstlerfamilie Adam, der Verfasser des „Vitruvius Scoticus", der in Bauten wie Hopetown House und wie der Universitätsbibliothek in Glasgow dem strengen römischen Stil huldigte, sich im Vorfrühling der neuen Gotik bewegt, der er, wie sein Douglas Castle zeigt, freilich durch Rundtürme, Zinnenkränze und Spitzbogenfenster mit ödestem Maßwerk genug getan zu haben glaubte. Auch Robert Morris, dessen berühmte „palladianische Brücke" (Bd. 5, S. 213, Abb. 108) zu Wilton, deren Benennung schon ihren Stil ankündigt, hatte gleich in seinem ersten Bau, dem Inverary Castle in Schottland (1745—61), der Erneuerung der Schloßgotik vorgearbeitet. Als erstes wirklich neugotisches Haus in England gilt Horace Walpoles zwischen 1766 und 1770 erbautes Landhaus Strawberry Hill bei London. Wie wenig die Gotik verstanden wurde, zeigen George Dances (1741—1825) des Jüngeren gotische Phantasien an seiner Bartholomäuskirche und seiner Straßenfassade der Guildhall in London. Klassizist aber war

dieser jüngere George Dance auch nur gelegentlich. In seinen Hauptschöpfungen, wie dem leider neuerdings abgebrochenen, machtvoll ernsten Quaderbau des New Gate-Gefängnisses und dem kräftig zusammengehaltenen Lukashospital in London, tritt er uns als ein selbstschöpferischer Baumeister entgegen, der Formen und Verhältnisse dem Wesen der ihm gestellten Aufgabe entsprießen zu lassen verstand. Sein Zeitgenosse James Wyatt (1748—1813) war vom Klassizismus ausgegangen, wandte sich aber bald der Wiederbelebung der Gotik zu, in deren Dienst er schon seit 1778 mit Herstellungs- und Ausbauarbeiten an den Oxforder Colleges und an Kathedralen wie denen zu Salisbury und zu Lincoln beschäftigt war. Natürlich ist seinen Arbeiten dieser Art kein sonderliches Verständnis des gotischen Stiles nachzurühmen.

Im übrigen hat die englische Baukunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten der neuklassizistischen Neuerer Robert und James Adam ein auffallend gleichmäßiges, ja einförmiges, durch die säulengetragenen Giebelvorlagen bedingtes Ansehen.



Abb. 25. William Chambers' Kasino zu Marino Clontarf bei Dublin.
Nach A. E. Richardson: Monumental Classic Architecture.

Älter als William Chambers, der im Mittelpunkt dieser im wesentlichen noch palladianischen Phase steht, war zunächst James Stuart (1713–88; S. 1, 57) selbst. Daß er unmittelbarer als seine Zeitgenossen an das attische Altertum wieder anknüpfte, zeigte z. B. Lord Ansons schmales Wohnhaus in St. James' Square 15, das wenigstens in den Einzelformen der gefurchten ionischen Säulen nach attischer Feinheit strebt. Älter als Chambers war auch Sir Robert Taylor (1714—88; Bd. 5, S. 216), der sich als Baumeister durch Bankbauten für die City und Landschloßbauten für den Adel das große Vermögen erwarb, das er als Taylor Institution der Universität Oxford hinterließ. Sein Hauptwerk waren die beiden Flügel, die er dem alten, später ganz von Soanes Neubau (S. 60) ummantelten Kern der Bank von England hinzufügte. Älter als Chambers war aber auch noch James Paine (1716—89; Bd. 5, S. 214), dessen Hauptschöpfung das übersichtlich gegliederte, mit besäulten Giebelvorlagen geschmückte Landschloß Keddleston Hall in Derbyshire ist.

Sir William Chambers (1726—96; Bd. 5, S. 214) hatte sich in Paris und in Italien zu einem Palladianer mit leicht neuklassizistischem Einschlag entwickelt. Er erwarb sich, heimgekehrt, rasch den Ruf, der führende englische Architekt seiner Zeit zu sein und wurde nicht nur in England, sondern auch in Schottland und Irland mit Aufträgen bedacht. In Irland baute er das wirklich vom Geiste Palladios erfüllte kleine Landhaus („Kasino") zu Marino Clontarf bei Dublin (Abb. 25), das trotz seiner Kleinheit großzügige Formen im

frei behandelten römisch-dorischen Säulen- und Giebelstil zur Schau trägt. In Edinburg errichtete er 1768 das edel palladianische Wohnhaus am St. Andrew's Square, das jetzt die Bank von Schottland birgt. Alles, was Chambers in England schuf, aber wird durch das mächtige Londoner Behördenhaus, das Somerset House (Bd. 5, Taf. 37, Abb. 2), in den Hintergrund gedrängt, dessen Neubau 1776 begann. Man tut Chambers unrecht, wenn man diesen machtvollen Bau nach seiner langgedehnten Flußseite mit der winzigen Mittelkuppel beurteilt. Die Eingangsseite am „Strand" mit dem gequaderten Erdgeschoß, den durch korinthische Säulen zusammengefaßten Obergeschossen und dem kräftigen Ausklang nach oben ist durchaus einheitlich und groß empfunden; und das Innere ist reich an Einzelheiten von klassischer Schönheit.

Mit der Absicht, von Palladio und Wren (Bd. 5, S. 209) loszukommen, traten erst die Söhne William Adams (S. 57), die beiden Brüder Adam von Edinburg auf, die deshalb in manchen Kreisen Englands noch heute als Ketzer gelten. Als „the chief offenders" bezeichnet selbst Blomfield sie. Zunächst wollten sie allerdings nur auf Vitruv und die Römer zurückgehen, deren Grottenzierkunst (Bd. 4, S. 366, 455) sie im Sinne des Neuklassizismus zu vereinfachen und erleichtern suchten. Um die Zierkunst war es ihnen überhaupt mehr zu tun als um die schwere altrömische Säulenbaukunst. Schöpferisch kommt eigentlich nur Robert Adam (1728—92), als dessen Gehilfe kommt James Adam (gest. 1794) in Betracht. Von Robert Adams Wohnbauten, in deren Gestaltung er innere Wohnlichkeit durch gute Raumverteilung, äußere Vornehmheit durch Schlichtheit aller Haupt- und Nebenformen zu erreichen suchte, ist zunächst sein Umbau von Sion House (1761—62) bei London zu nennen, in dessen Mitte er, wie in allen seinen späteren Hauptbauten, eine von einem Säulenkranz umgebene Rundhalle anordnete; dann folgte sein Ausbau von Paines (S. 58) Keddleston Hall (1762—65), in dessen Innenschmuck er seinen neuen Verzierungsstil zur Geltung brachte, der dem des französischen Louis XVI. Stil, trockener als dieser, parallel ging.

Die neue Edinburger Universität (1788) hat Adam nur teilweise selbst ausgeführt. Doch geht das von außen schlicht gegliederte, durch seine zweistöckigen Arkaden- und Säulenhöfe und seine später von Rowand Anderson vollendete Hochkuppel altklassizistisch wirkende Gebäude auf Adams Entwürfe zurück. Ein verhängnisvoller kunstgeschichtlicher Irrtum aber, dem auch Klopfer verfallen, ist es, in Verwechselung dieses Edinburger Universitätsgebäudes mit Hamiltons viel jüngerem High-School-Bau in Edinburg, dieses im Schinkelstil streng hellenisch gemeinte Gebäude auf Adam zurückzuführen, dem dieser Stil noch völlig fern lag.

Vor allem traten Robert und James Adam in den Dienst des künstlerischen Städtebaues, in dem England es damals den meisten Ländern Europas zuvortat. Zunächst in London schufen sie ganze Straßenzüge und Plätze (Squares), deren Häuser gleichmäßig oder einheitlich aufeinander bezogen und durchgebildet wurden. Ihr Werk ist die Erhöhung des Themseufers und der Ausbau der Terrassenstraße, die sie in Erinnerung an ihre gemeinsame brüderliche Arbeit „Adelphi" nannten. Ihre Schöpfungen sind aber auch Fitzroy Square, Portland Place und Stratford Place in London.

Alle ihre zahlreichen Wohnhäuser statteten die Brüder Adam mit ihren neuen, oft kleinlich und nüchtern wirkenden Zierformen aus, in denen sie Roberts eigene römischen Zeichnungen und Erinnerungen an der Hand der griechischen Aufnahmen Stuarts und Revetts zu vereinfachen und zu hellenisieren suchten, manchmal aber auch eigene Erfindungen verwerteten. Ihre neue „britische" Säulenordnung, deren Voluten aus den englischen

Wappentieren, Löwe und Einhorn, gebildet wurden, scheint aber fast nur auf dem Papier Leben erhalten zu haben. Auch die Hausratkunst gestalteten sie im Sinne ihres Geschmackes um, der als „Adamstil" vor einiger Zeit vorübergehend wieder auflebte.

Neben den Adams wirkte in Edinburg James Craig (gest. 1795), der, einer der Schüler Sir Robert Taylors, die schön gelegene Hauptstadt Schottlands auch im Sinne der Städtebaukunst zu einer der schönsten Städte der Welt machte. Schon 1767 schuf er die großartig einheitlichen Pläne zur Bebauung der aussichtsreichen Oberstadt mit ihren drei vornehmen, von sieben Querstraßen durchschnittenen Parallelstraßen, von denen die mittlere, Georges Street, an beiden Enden in grüne Viereckplätze mündet.

Zeitgenosse Robert Adams war aber auch der jüngere John Wood (gest. 1782) in Bath, der den Spuren seines Vaters, des älteren John Wood (gest. 1754; Bd. 5, S. 214), in der Erweiterung und Verschönerung der alten englischen Bäderstadt folgte. Schon aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts heraus erhielt England in seinem Bath, das sich anschmiegsam an den umliegenden Hügeln hinanzieht, eine Stadtanlage, die, einzig in ihrer Art, zu den großartigsten Leistungen der neueren Städtebaukunst gehört. Wenn John Wood der Ältere schon den mächtigen, gleichmäßig mit den drei römischen Säulenordnungen übereinander geschmückten Häuserkreis des Royal Circus angelegt hatte, so erhielt Bath seine aussichtsreichsten, palladianisch ausgestatteten Terrassenstraßen, die sich als „Crescents" organisch den Bergeinbuchtungen anschließen, doch erst unter dem jüngeren Wood.

Zu den Führern der „griechisch-römischen" Bewegung Richardsons, deren Äußerungen sich oft nur kaum merklich von denen der vorhergehenden Richtung unterscheiden, gehört dann zunächst Henry Holland (um 1744—1806), der im Anschluß an die Adams hauptsächlich ältere Gebäude mit Säulenzutaten in reiner antikem Geschmacke ausstattet. Seinem Carlton House an Pall Mall gab er 1788 die korinthischen Säulen, die später, nach Abbruch dieses Hauses, an der National Gallery verwendet wurden; die New Assembly Rooms zu Glasgow, die zu den späteren Bauten der Brüder Adam gehörten, versah er 1807 mit ihren Säulengang-Vorbauten. Im gleichen Sinne wirkte Samuel Wyatt (1737—1807), dessen Trinity House am Tower Hill zu London den Eindruck einer italienischen Hochrenaissancehalle edelsten Stiles macht; in demselben Geiste aber auch Samuels Bruder James Wyatt (1748 bis 1813), der, ehe er sich in den Dienst des „Gothic Revival" stellte, ein Hauptvertreter der klassizistischen Bewegung in London war. An gleichem Strange mit James Wyatt zog Sir Robert Taylors Schüler Samuel Pepys Cockerell (um 1753—1827), der in London Wohnbauten und Kirchen im griechisch-römischen Stil ausbaute; nach größerer Eigenart innerhalb dieses Stiles aber strebte Sir John Soane (1752—1837), der Schöpfer des wuchtig ernsten und doch üppig prächtigen, den alten Kern umschließenden Neubaues (seit 1788) der Bank von England (Taf. 8). Der mächtige Quaderbau mit den riesigen eingefügten und vorgesetzten korinthischen Säulen, die auch dem spitzen Winkel am Lothbury Angle zu klassischer Abrundung verhelfen, entspricht, was man auch an seinen Verhältnissen ausgesetzt hat, der Macht, dem Reichtum und dem Schutzbedürfnis der reichsten Geldanstalt der Welt. Auch Soanes spätere Schöpfungen, wie die Gemäldegalerie von 1812 im Dulwich College, suchen dem „griechisch-römischen" Stil persönlichen Ausdruck zu verleihen.

Schüler Sir Robert Taylors aber war John Nash (1752—1835), dessen Name aufs engste mit der weiteren Vergrößerung und Verschönerung Londons im Sinne der neueren Städtebaukunst verknüpft ist. Von ihm rühren die Säulengänge in Regent Street und die



Tafel 8. Sir John Soanes Bank von England in London. *Nach Photographie.*



Tafel 9. William Wilkins University College zu London. *Nach Photographie.*

großzügig geschlossenen Straßen am Regents Park her. Nashs eigener Klassizismus tritt uns besonders deutlich im Buckingham Palace, dem Londoner Königspalast, entgegen, den der Meister 1825 für Georg IV. zu bauen begann. Von anderen Händen weitergeführt, wirkt er in seiner jetzigen Gestalt namentlich durch seine edel-klassizistischen Innenräume. Vor dem Palast aber errichtete Nash den an den französischen Empirestil mahnenden Marmorbogen, der später nach Hyde Park Corner versetzt wurde.

Im Übergang zur rein griechischen Formensprache stehen die Bauschöpfungen William Wilkins' (1778—1839), der 1807 ein Werk über die Altertümer Großgriechenlands herausgegeben hatte. Viel gelobt und getadelt ist sein Landhaus Grange Park (1809) in Hampshire, dessen rein dorische sechssäulige Tempelvorhalle allerdings ebenso bodenfremd wie zweckwidrig erscheint. Wilkins' Hauptschöpfungen sind das von einer Kuppel überragte University College (Taf. 9) in Gower Street zu London mit seinem feinen korinthischen Säuleneingang, das er 1827—28 mit seinem Freunde John Peter Gandy-Deering (1787—1850) errichtete, und die berühmte, erst 1836 vollendete National Gallery am Trafalgar-Square, an der er Säulen von Hollands Carlton House (S. 60) verwendete. Die National Gallery, die trotz ihres Stufenunterbaues für ihre beherrschende Lage nicht groß genug wirkt, gehört ihrem Stil nach eher der griechisch-römischen als der rein griechischen Phase an.

Eine besondere Würdigung verdient die klassizistische Baukunst dieses Zeitraums in Dublin, dessen ehemaliges Parlamentsgebäude, die jetzige Bank of Irland, schon 1730—39 angeblich von dem Deutschen Richard Cassels erbaut, mit seinen weit vorspringenden Flügeln, seinen Giebeln und Säulen und seinem pantheonartig gewölbten Kuppelrundsaal als das älteste neuklassische Gebäude des ganzen Königreichs gilt.

Sicheren Boden gewinnen wir in Dublin mit Sir William Chambers' für seine Kleinheit doch zu großzügigem „Casino" (S. 58); und fest umrissen liegt die Arbeit der Engländer Thomas Cooley (1740—84) und James Gandon (1742—1823) in Dublin vor unseren Augen. Cooley errichtete 1769 die Börse, die jetzige City Hall in Dublin, ein römisch-palladianisches Gebäude mit schönem Mittelrundsaal, und entwarf die stattlichen Gerichtsgebäude Dublins, die „Four Courts", deren Ausführung er nicht erlebte. Gandon wurde 1781 zur Errichtung des Zollhauses und der Anlage der Docks nach Dublin berufen. Das Zollgebäude (Custom House), eines der großartigsten und am künstlerischsten durchgebildeten Behördenhäuser aller Zeiten, ist ein langgestreckter, von hochstrebender Mittelkuppel überragter Bau, dessen Rustika-Erdgeschoß vier hohe toskanische Säulen mit dem Obergeschoß verbinden. Zwischen 1788 und 1799 aber vollendete Gandon die von Cooley begonnenen Dubliner Gerichtshöfe. Die „Four Courts" mit ihrem pantheonartigen Mittelrundsaal gehen auf Cooley zurück. Nach eigenem Entwurf aber baute Gandon den stattlichen King's-Inns-Gerichtshof, dem man bei all seinem römisch-palladianischen Gebaren doch sein englisches Sonderempfinden ansieht.

Mit ihrer Bevorzugung säulengetragener Tempelgiebelfronten im Äußeren und pantheonartiger Rundsäle im Innern, der sich manchmal eine Vorliebe für äußere Säulenkränze um Kuppeltrommeln gesellt, verband die „griechisch-römische Phase" des britischen Neuklassizismus oft eine gewisse Gleichgültigkeit gegen gute Abmessungen der Säulen in sich und der einzelnen Teile der Gebäude zueinander. Erst nach 1820 erreicht, wie wir sehen werden, der englische Neuklassizismus im Kampf mit der neugotischen Richtung das volle Verständnis für die richtige Ausnutzung der ihm aus der Welt der Antike zuströmenden Kräfte.

2. Die großbritannische Bildnerei von 1750 bis 1815.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts waren in England und Schottland alle größeren und bedeutsameren bildnerischen Aufgaben auswärtigen Meistern übertragen worden. Als ersten heimbürtigen englischen Bildhauer haben wir Sir Henry Cheere (1710—81) bereits (Bd. 5, S. 216) kennengelernt. Im nächstjüngeren Bildhauergeschlecht bemächtigte der Klassizismus, der auf dem Wege von den Römern zu den Griechen immer blutleerer wurde, sich nicht nur der bildnerischen Großkunst, deren Hauptaufgabe hier nach wie vor die Herstellung von Bildnisbüsten und von Grabdenkmälern war, sondern auch der plastischen Kleinkunst, die hier in der Kunsttöpferei einen Klassizismus von starkem örtlich und volklich bedingten Sondergepräge erzeugte. Das englische Kunstgewerbe gewann seit 1760 durch die Steingutfabrik der Brüder Green in Leeds, deren feine harte, weiße und rahmfarbene Ware mit Reliefdarstellungen geschmückt oder zu kleinen rundplastischen Kunstwerken verarbeitet wurde, eine namhafte Kleinbildnerei, die dann durch den „Royal Potter" Josiah Wedgwood (1730—95) in der Fabrik Etruria zu Newcastle upon Tyne (seit 1769) durch das berühmte, in der Masse gefärbte und mit weißen Reliefdarstellungen geschmückte Wedgwood-Steingut zu einer gewissen künstlerischen Vollendung im Anschluß an die antike Kameenkunst (Bd. 1, S. 389) gebracht wurde. Die namhaftesten englischen Großkünstler der Zeit standen zu Wedgwood, dem sie Zeichnungen lieferten, in Beziehung.

Der erste englische Großbildner der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der seine Kunst bei einem Landsmann gelernt hatte, war Sir Robert Taylor (um 1714—88), der später zur Baukunst überging (S. 58). Seine bekannteste Idealschöpfung ist das mittelmäßige allegorische Hochrelief im Giebel des Londoner Mansion House (Bd. 5, S. 214).

Der Umschwung zu größerer Einfachheit und Reinheit im Sinne der doch erst römisch gedachten Antike vollzog sich in der englischen Bildnerei in drei Meistern. Der älteste von ihnen, Thomas Banks (1735—1805), der in Rom war, ist uns am besten durch seine Grabdenkmäler, wie das des Indienbesiegers Sir Eyre Coote von 1783 in Westminster Abbey bekannt. Die nüchterne Art seines Klassizismus aber tritt am deutlichsten in seinem Relief „Achilleus bei Thetis" in der Tate-Gallery hervor. Auch der zweite dieser Meister, Joseph Nollekens (1737—1822), hatte seine Ausbildung in Rom vollendet. Große Reichtümer erwarb er durch die schlicht lebensvollen Büsten und Standbilder seiner Zeitgenossen, die ihn mit Aufträgen überhäuften. Berühmt ist sein Standbild des jüngeren Pitt im Senatsgebäude zu Cambridge, anmutig sein Rundrelief Oliver Goldsmiths in Westminster Abbey. Noch ausschließlicher wandte sich John Bacon der Ältere (1740—99), der dritte dieser Meister, der Bildnis- und Grabmalskunst zu. Seine beiden Denkmäler des älteren William Pitt (Earls of Chatham) in Westminster Abbey und in der Londoner Guildhall zeigen ihn von seinen besten Seiten. Sein Sohn John Bacon der Jüngere (1777—1859) ging von der Richtung seines Vaters aus, wurde mit den Jahren aber weicher und charakterloser. Als sein Hauptwerk gilt das Denkmal des 1809 in Spanien gefallenen Generals Sir John Moore in der Paulskathedrale. Noch barock gedacht, wenngleich klassizistisch gestaltet ist es, wie „Tapferkeit" und „Sieg" den General ins Grab legen, auf dem „Spanien" seine Fahne aufpflanzt.

Die eigentliche Umkehr vom römischen zum griechischen Stil, der sich in England in der Bildnerei eben früher vollzog als in der Baukunst, verkörpert sich in England dann in John Flaxman (1755—1826), dem berühmten Meister, der noch zwei Jahre älter war als Canova

(S. 14). Ein Hauptwerk über Flaxman fehlt noch. Gutes über ihn haben z. B. Sidney Colvin, Max Sauerlandt, Jeanne Doin, Mrs. Stuart Erskine und zuletzt Paul Ferdinand Schmidt beigebracht. Gerade Flaxman gehört zu jenen Klassizisten, die sich der Natur durch die Brille, mit der sie sie ansehen, völlig entfremden; aber was er dadurch in den Augen der vorletzten Jahrzehnte verloren, hat er ebendadurch in den Augen mancher Kenner der Gegenwart zurückgewonnen. Seine erste Ausbildung hatte Flaxman in seiner Vaterstadt York erhalten. Er vollendete sie während eines siebenjährigen Aufenthalts in Rom. Der Stil der antiken Vasengemälde, die man damals zu sammeln anfing, beeinflußte seine Reliefs und Zeichnungen. Was Flaxman für Wedgwoods Steingutfabrik gezeichnet, hat allen Arbeiten dieser Fabrik den Stempel strenger, keuscher Klassizität aufgedrückt. Seine in Buchausgaben erschienenen, später zusammengefaßten und neugedruckten Umrißzeichnungen zu Homer, Hesiod, Äschylus und Dante haben seinen Ruhm als Bildhauer überdauert. Aber, von fremden Händen gestochen, haben sie in diesen Ausgaben viel von ihrer Ursprünglichkeit verloren.

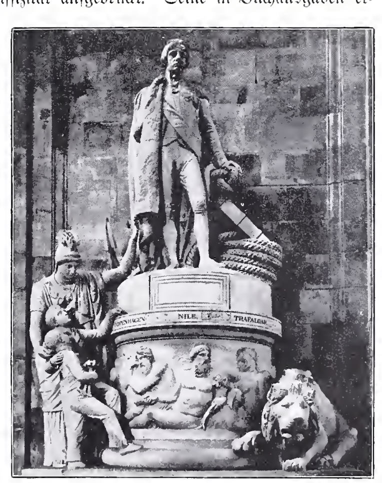


Abb. 26. John Flaxmans Denkmal Nelsons in der Paulskirche zu London. Nach Photographie.

Flaxmans Idealbildwerke, wie der Erzengel Michael und „Apollon als Schäfer" in Petworth (Sussex), der rasende Athamas in Ickworth (Suffolk) und der Fries „Friede, Freiheit und Überfluß" in Woburn Abbey (Bedford), sind nicht leicht zugänglich; bekannt aber sind seine großen, mit sinnbildlichen Idealgestalten und Reliefs geschmückten Grabmäler; in der Paulskathedrale z. B. das des Admirals Nelson mit dem britischen Löwen zu seinen Füßen und der Mutter Britannia, die ihren Söhnen den Helden als Vorbild zeigt (Abb. 26); in der Westminster Abbey vor allem das vornehme Denkmal des berühmten Richters Lord Mansfield, der oben in seiner altmodischen Amtstracht zwischen der Weisheit und der Gerechtigkeit thront, während hinter dem Sarge der Tod als schöner Jüngling mit gesenkter Fackel steht. Alle diese und andere großen Schöpfungen des Meisters zeigen alle Züge eines zielbewußten, noch mehr römischen als griechischen Klassizismus! Aber die Feinfühligkeit seiner künstlerischen Empfindung spricht sich am erfreulichsten in seinen mannigfaltigen Zeichnungen des Flaxman-Museums im University College zu London und in seinen Originalzeichnungen zur Ilias, zur Odyssee und zu Äschylos in der Londoner Kunstakademie (Burlington House) aus. Auch seine Herstellung des Schildes des Achilleus nach Homers Beschreibung — Bronzeguß in den University Galleries zu Oxford — war nicht nur eine archäologische, sondern auch eine künstlerische Tat. In allen diesen Werken hat Flaxman einen zielbewußten Umrißstil geschaffen, der die Gebärdensprache auf einfache, anschauliche Formeln zurückführt und zugleich der Linie als solcher neue rhythmische Werte verleiht.

3. Die englische Malerei von 1750 bis 1815.

Die englische Malerei holte zwischen 1750 und 1815 mit Riesenschritten ein, was sie seit dem Mittelalter versäumt hatte. Kaum hatte sie sich selbst gefunden, als sie die Augen ganz Europas und Amerikas auf sich gerichtet sah; und die Nachwelt hat — wenigstens in England selbst — ihren besten Schöpfungen Preise bewilligt, wie sonst nur den Gemälden der größten Meister aller Zeiten und Völker. Das europäische Festland war vor einem Menschenalter, als Muther über sie schrieb, auf dem Höhepunkt seiner Bewunderung der malerischen Werte dieser in sich abgeschlossenen britischen Kunstübung angelangt. Inzwischen ist man sich ihrer Schranken wieder bewußt geworden; aber daß sie einige wirklich bedeutende Meister, die nur sich selbst gleichen, erzeugt hat, soll ihr unvergessen bleiben.

Daß die englische Malerei von 1750 bis 1815 dem Zeitalter des Klassizismus angehört, sieht man ihren meisten Schöpfungen beim ersten Blicke nicht an, aber gewisse klassizistische Formen und Formeln spiegeln sich auch in ihr wider; und ihre ersten Hauptvertreter waren bei aller Selbständigkeit, die sie im Bildnis und in der Landschaft zur Schau trugen, weit entfernt davon, sich als Gegner einer rückschauenden Kunstrichtung zu bekennen, die sie im Sinne unseres Mengs mehr als eine eklektische Wiederanknüpfung an die großen Maler der älteren und mittleren Neuzeit als an die Bildhauer der Griechen und Römer verstanden.

In fünf unter sich sehr verschiedenen Meistern, in Hogarth, Wilson, Reynolds, Gainsborough und Romney, verkörpert sich, wie schon bemerkt worden (Bd. 5, S. 223), die erste Blüte der neuzeitlichen englischen Malerei, die die ganze zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts überdauerte und ins neunzehnte hereinragte. Nur der erste dieser Meister, **William Hogarth** (1697—1764), aber gehört, noch im 17. Jahrhundert geboren, ein Wunder unter seinen englischen Zeitgenossen, mit allen seinen Hauptschöpfungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, mit dessen Meistern wir ihn bereits kennengelernt haben (Bd. 5, S. 223—24). Wie Hogarth noch vor der 1768 erfolgten Gründung der Londoner Kunstakademie gestorben war, deren Mitglieder Reynolds, Wilson und Gainsborough wurden, so fehlte ihm in seinem ganz auf sich selbst gestellten sittenrichterlichen Sarkasmus auch gerade jener Zug zum akademisch Pathetischen, zum südlich Schönheitsdurstigen und zum märchenhaft Träumerischen, der neben allem Wirklichkeitsdrange zu den Kennzeichen der jüngeren englischen Kunst gehört.

Am vollkommensten war der Geist der neuen Londoner Akademie in ihrem Hauptbegründer und ersten Präsidenten **Sir Joshua Reynolds** (1723—92) verkörpert, der sein reiches Wissen und Können nicht nur in seinen Gemälden, sondern auch in seinen akademischen Vorträgen und anderen Schriften, die von Malone gesammelt worden, offenbarte. Daß sein rückwärtsschauender akademischer Eklektizismus in seinen Schriften unverhüllter zutage tritt als in seinen bekanntesten Gemälden, ist leicht erklärlich. Beurteilen wir ihn als Künstler doch zunächst nach seinen Bildnissen, in denen auch die akademischsten Künstler sich an Selbsterschautes halten müssen. Sein Leben und seine Werke hat zuerst Northcote, dann Th. Reynolds, des Meisters Sohn, beschrieben. Die späteren Hauptwerke über ihn rühren von Leslie und Taylor und von Sir Walter Armstrong her.

Sir Joshua war in Plympton bei Plymouth geboren, kam aber früh nach London. Da sein Lehrer Thomas Hudson (Bd. 5, S. 222) ihm nicht genügte, verließ er ihn und verlegte sich aufs Kopieren Rembrandtscher Bilder; und als reifste Frucht seiner Rembrandtstudien erscheint sein jugendliches Selbstbildnis mit dem Hut in der National Portrait Gallery. Dann

aber bildete er sich in Rom, wo er 1749—52 verweilte, bewußt zum Eklektiker aus. Michelangelo wurde sein Abgott. Zu Führern aber wählte er namentlich die Bolognesen und die Venezianer. Die verstandesmäßige Grundlage seiner Kunst kommt überall zum Durchbruch. In seinen „Historienbildern" erhebt er sich, wie schon seine „heilige Familie" in der National Gallery und seine „Enthaltsamkeit Scipios" in Petersburg zeigen, kaum über die eklektische Höhe, auf der rubenssche Formen, tizianische Farben und correggieskes Helldunkel sich auf Befehl vermählen. Sein berühmtestes Fabelbild, die „Schlange im Grase" in der National Gallery, stellt den Liebesgott dar, der einem Mädchen den „Schönheitsgürtel" löst. Einen Abstecher in die Romantik macht sein „Ugolino im Hungerturm" zu Knole in Kent, ein grausig-packendes Bild, das neuartig wirkte.

Als Bildnismaler aber verband Reynolds unmittelbare Anschauung des Gegebenen mit großsinniger, ja weitherziger Auffassung, um die er alle Reize seiner blendenden malerischen Beredsamkeit spielen ließ; und wenn er sich in der sinnbildlichen Auffassung und Ausstattung manches seiner Bildnisse auch ganz als Sohn seiner Zeit zeigte, so hat er andere von ihnen, wie das des „verbannten Lords" in der National Gallery (Abb. 27), doch mit unmittelbar empfundener Seelentiefe erfüllt. Ganze, echte Persönlichkeiten hat er in großer Fülle geschaffen; und eine seltene Frische hat er namentlich seinen Kinderdarstellungen verliehen.


Abb. 27. Der verbannte Lord. Gemälde von Joshua Reynolds in der National Gallery zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Großes Aufsehen erregte gleich 1753 nach Reynolds' Rückkehr aus Italien sein Captain Keppel, jetzt beim Lord Rosebery in London. Hier zum ersten Male, heißt es, schien nicht nur eine Gestalt oder ein Kopf, sondern ein lebendiger Organismus dargestellt zu sein. Von 1753 bis 1765 reicht die erste Reifezeit des Meisters. Schlicht vornehm ist noch sein William James von 1758 im „Dunstable" (Jagdanzug) in Dresden. Den nächsten Jahren gehören natürlich-frische Prachtbildnisse an wie die Kitty Fisher beim Earl of Crewe (1759) und die Nelly O'Brien (1763) in der Wallace Collection, wie der Reverend Laurence Sterne (1760) beim Marqueß of Landsdowne und der Schauspieler Garrick zwischen den Gestalten der „Tragödie" und der „Komödie" beim Lord Rothschild in London.

Zwischen 1765 und 1775 werden Reynolds' Bildnisse absichtlicher in den Stellungen, gewählter in der Färbung, flauer in der Gewandung, gedankenhafter im Beiwerk. Hierher gehören: Lady Sarah Bunbury, den Grazien opfernd (1766), bei Sir Henry Bunbury, Mrs. Hartley als Nymphe mit ihrem Sohn als jungem Bacchus beim Lord Northbrook (1772) und das farbenrauschende, etwas gespreizte Bild der drei Misses Montgomery, die die Herme des Hymen bekränzen (1775), in der National Gallery (Abb. 28); hierher aber auch das reizende „Erdbeermädchen" (1771) der Wallace Collection (Abb. 29) und die kleine Prinzessin, die sich mit ihrem Hündchen am Boden wälzt (1773), in Windsor.

Als Sir Joshuas reifste Schaffenszeit gelten seine letzten sechzehn Lebensjahre. Die Erfassung der lebendigen Persönlichkeiten wird ihm immer mehr zur Hauptsache. Die farbenprächtigen Gewänder werden wieder sorgfältiger geworfen. Der landschaftliche Hintergrund bleibt folienhaft äußerlich. Aber alles wird großzügig zusammengestimmt. Aus langer Reihe

heben sich Prachtbilder hervor wie das der wunderbar in Grau und Gold gekleideten Lady Crosbie (1778) bei Sir Charles Tennant, das scharf durchgeistigte Bild des Lords Thurlow (1781) beim Marqueß of Bath und das fernige Meisterbildnis des Lords Heathfield mit dem Schlüssel von Gibraltar in der Hand (1787) in der National Gallery. Zu den prächtigsten von allen aber gehören im Grosvenor House die große Schauspielerin Mrs. Siddons als tragische Muse auf einem Wolkenthron, hinter dem Verkörperungen dramatischer Leidenschaften auftauchen (1784), und die Herzogin von Devonshire mit ihrem lebhaft bewegten Töchterchen auf dem Schoße (1786) in Chatsworth. Dann die köstlichen Bildnisgruppen des



Abb. 28. Drei Misses Montgomery bekränzen die Herme des Hymen. Gemälde von Joshua Reynolds in der National Gallery zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 65.)

Meisters. Wie fein zusammengehalten „The two Gentlemen", die in Betrachtung von Kunstblättern nebeneinander sitzenden beiden Herren in der National Gallery! Wie farbenprächtig das Gruppenbild des Lord und der Lady Clive mit ihrem Kinde und der indischen Amme in der Bridgewater Gallery in London! Wie meisterhaft das große Marlboroughsche Familienbild in Blenheim, zu dem die National Gallery den Entwurf besitzt! Als Kinderdarstellungen aber schließen sich hier noch zwei der entzückendsten Bilder an, die Reynolds gemalt hat: das „Unschuldsalter" in der National Gallery und die sogenannte „Kinderakademie", spielende Kinder auf einer Terrasse vor köstlicher Abendlandschaft, beim Lord Mount Temple in London.

Nur er selbst sein wollte Reynolds wohl eigentlich nie; aber als er selbst erscheint er in seinen besten Schöpfungen doch.

Zehn Jahre älter als Reynolds war Richard Wilson (1713—83), der erste englische Landschafter der neuen Akademie. Sein Leben schrieb Wright schon 1824. Ursprünglich Bildnismaler, entwickelte Wilson sich in Italien (1740—55) an Poussin und Claude zum „englischen Claude Lorrain". Die großzügige Linienführung und das wohlige Gleichgewicht teilen seine Landschaften mit ihren Vorbildern. Aber Wilson verstand auch, über seine Ideallandschaften einen natürlichen Stimmungsduft auszugießen, der unmittelbar empfunden ist. Mythologisch ausgestattet ist von seinen Bildern in der National Gallery noch seine große Ideallandschaft mit dem Tode der Niobiden, die etwas von Salvator Rosa hat. Aber schon ihr Gegenstück, die Villa Mäcens, die an Poussin erinnert und doch ganz Wilson ist, verzichtet auf jede Fabel. Besonders machtvoll erscheint das aufsteigende, zur Hälfte beleuchtete Gewölk. Die kleinen italienischen Landschaften und die noch kleinere englische Flußlandschaft mit den badenden Knaben und dem hellen Sonnenblick in der National Gallery wirken bei aller Stilisierung klar und wahr in Formen und Farben. Die erst 1900 erworbene große Fluß- und Ruinenlandschaft ist von besonders warmem Licht erfüllt. In Berlin sieht man zwei schlicht stimmungsvolle Landschaften seiner Hand. Die besten seiner Bilder behaupten bleibende Geltung.

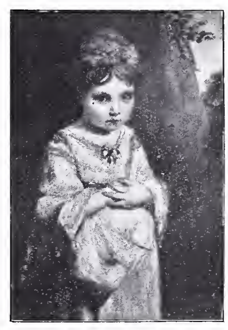


Abb. 29. Das Erdbeermädchen. Gemälde von Joshua Reynolds in der Wallace Collection zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 65.)

Vier Jahre jünger als Reynolds, der große Figurenmaler, und vierzehn Jahre jünger als Wilson, der erfolgreiche Landschaftsmaler, war ihr berühmter Mitbewerber Thomas Gainsborough (1727—88), der, ebenso bedeutend als Landschafts- wie als Figurenmaler, die größere Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit vor beiden voraushatte. Reynolds und Wilson hatten mehr vom Barock des 17., Gainsborough mehr vom Rokoko des 18. Jahrhunderts. Für Gainsborough, dem Fulcher, Armstrong, Mrs. Bell und Pauli gute Bücher gewidmet haben, gab es ursprünglich keine alten Meister. Er begann als Landschaftszeichner in seiner suffolkischen Heimat. Dann genoß er in London den Unterricht des Durchschnittsmeisters Frank Hayman. Als er (nach 1760) Bilder van Dycks kennenlernte, die er eifrig kopierte, wurde dieser der Leitstern seiner Kunst. Aber die englischen Frauen und die englische Landschaft sah er doch mit seinen eigenen englischen Augen an und stellte sie mit breiter, gesunder, mit den Jahren immer leichter, immer „impressionistischer" werdender Pinselführung dar. Seine Bildnisse pflegen in engsten Beziehungen zur heimischen Landschaft zu stehen, seine Landschaften aber werden oft unversehens zum Sittenbild oder zum Tierstück.



Abb. 30. Thomas Gainsboroughs Bildnis der Georgiana Spencer im Besitz des Earls of Spencer in London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 68.)

Gainsboroughs erste selbständige Schaffenszeit (1746—58) verlief in Ipswich unter tastenden, allmählich sicherer werdenden Versuchen. Von seinen Frühwerken haben sich in der

National Gallery z. B. das hübsche, etwas trocken behandelte Doppelbildnis seiner beiden Töchter, deren eine einen Schmetterling hascht, und die köstliche, als „Wald von Cornard“ bekannte Landschaft erhalten, die die naturfrischeste aller seiner Landschaften geblieben ist.

Seine zweite Schaffenszeit (1758—74) verlief unter reicheren Anregungen und vornehmerer Lebensführung in Bath. Hier entstanden anfangs noch so sorgfältig, fast süßlich durchgebildete und beleuchtete Bilder wie das des Küsters Orpin, der in der Bibel liest, in der National Gallery. Schlicht-vornehm aber wirkt schon das Brustbild der Georgiana Spencer (1762) beim Earl of Spencer in London (Abb. 30); warmes Leben atmet die ganze Gestalt des Musikus Fischer in Hampton Court. Um 1764 oder 1765 malte Gainsborough, wie Steinmann dargetan hat, das vornehme, leicht und frisch vor eine Gartenlandschaft gesetzte Bildnis der mecklenburgischen Prinzessin Sophie Charlotte, der Gemahlin des englischen Königs George III., das im Schweriner Schlosse hängt. Wahrscheinlich schon 1770 aber entstand auch der berühmte „blaue Knabe“ aus dem Grosvenor House, der junge Butall, von vorn gesehen, mit warmen Fleischtönen in blauer Phantasietracht vor brauner Landschaft, ein Wunder vornehmer Auffassung und eigenartiger Farbenwirkung; und diesem „Blue boy“, der jüngst nach Amerika auswanderte, reiht sich der „Pink boy“ an, der in rosa Atlas gekleidete Knabe beim Baron Ferdinand Rothschild in London. Der raumkünstlerischen Bildwirkung zuliebe sind die Farben in Gainsboroughs Bildern dieser Zeit manchmal etwas äußerlich, das heißt ohne innere, natürliche Notwendigkeit verteilt. Wunderbar kräftig aber pflegen ihre Akkorde gestimmt zu sein.

Der Bather Zeit Gainsboroughs entstammen auch einige seiner berühmtesten Landschaften, die bräunlich getönte, einheitlich zusammengeschlossene, von wunderbarem Licht durchglühte Ausschnitte aus der baumreichen englischen Natur wiedergeben. Zu den schönsten gehören der „Marktwagen“ und die „Viehtränke“ (Abb. 31) der National Gallery.

Nach London siedelte Gainsborough 1774 über. Hier erst entwickelte er sich zur höchsten künstlerischen Freiheit und Feinheit. Die Pinselführung wird immer leichter, freier und breiter. Die zarten, kühlen, fein zueinander gestimmten Farben der Gestalten und ihrer Gewänder gehen immer harmonischer mit dem Hintergrunde zusammen. Die Bilder König Georgs III., der Königin Charlotte und ihrer Kinder hat er immer wieder gemalt. Man sieht die meisten von ihnen in Windsor und im Buckingham Palace. Von Gainsboroughs berühmtesten Damenbildnissen gehört das der rotgekleideten, etwas unglücklich unter hoher Säule stehenden Mrs. Graham in der Edinburger Galerie dem Anfang seiner Londoner Zeit an. Die Höhe seines Könnens bezeichnen die Bildnisse der Perdita Robinson in der Wallace Collection, der Lady Sheffield bei Ferdinand, der Mrs. Beaufoy bei Alfred von Rothschild in London, alles lebensgroße stehende Einzelgestalten vor parkartiger Landschaft. Das berühmteste aller seiner Frauenbildnisse aber ist das der Schauspielerin Mrs. Siddons in der National Gallery (Abb. 32). Von Reynolds, bezeichnend genug, als tragische Muse aufgefaßt (S. 66), sitzt sie bei Gainsborough im feinstgetönten Straßenanzug mit großem Hut vor rotem Vorhang. Zu Gainsboroughs schönsten männlichen Bildnissen gehört das des Ralph Schomberg in gelblichrotem Anzug in der National Gallery. Hauptsächlich durch seinen Farbenzauber wirkt das große Gruppenbildnis der Familie Baillie in derselben Sammlung. Landschaftlich reizvoll ist das Gemälde in Windsor, das den „Morgenspaziergang“ des Herzogs von Cumberland und seiner Gemahlin veranschaulicht. Völlig landschaftlich, an Watteau und Monet zugleich erinnernd, erscheint die köstliche Darstellung der Mall am St. James's Park bei Sir

Algernon Neeld. Das prächtige Seestück des Grosvenor House schließt sich würdig an. Die Landschaftsmalerei blieb immer Gainsboroughs heimliche Liebe.

Landschaftlich sind auch die breit, flüssig und kühn hingesetzten, von stark einfallenden Lichtwirkungen durchsetzten Zeichnungen der Spätzeit Gainsboroughs, auf die Friedländer hingewiesen hat. In neuer wirkungsvoller Art radiert, wie es scheint auf Zink, gehören sie technisch und künstlerisch zu den eigenartigen Schöpfungen der Zeit.

Der fünfte der bahnbrechenden englischen Meister war George Romney (1734—1803),



Abb. 31. Die Viehtränke. Gemälde von Thomas Gainsborough in der National Gallery zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

dessen Leben und Schaffen Ward und Roberts in zweibändigem Buche geschildert haben. Den Großen wird er erst in jüngster Zeit angereiht. Als er 1775 aus Rom zurückkam, wo er klassizistische Anschauungen eingesogen hatte, warf er sich in London gleichwohl ausschließlich auf die Bildnismalerei. Aber auch in Romneys Bildnismalerei kann man bei einigem guten Willen die zeichnerische Schulung des Klassizismus erkennen. Außerdem ist er der Hauptmeister der „schönen Engländerin“, wie man sie sich, gesund und schmachtend zugleich, vorzustellen pflegt. Klar und fest, doch nicht hart und spitz sind seine Bildnisse gemalt. Rein in den Lokaltönen, sind sie doch fein, wenn auch manchmal etwas brandig gestimmt.

Die National Gallery besitzt acht Bilder Romneys, aber keins seiner eigentlichen Meisterwerke, zu denen die Kinder des Lords Gower, die einen Reigen tanzen, beim Herzog von Sutherland und Mrs. Russell mit ihrem Kinde bei Sir George Russell in London gehören.

Seine klassizistische Unterempfindung tritt deutlich in jenem Kinderreigen, noch deutlicher z. B. in der Lady Warwick mit ihren Kindern und mit Miß Vernon als Hebe beim Lord Warwick, aber auch in Lady Hamilton als Bacchantin in der National Gallery (Abb. 33) hervor.

Der bedeutendste britische Bildnismaler des jüngeren, nach der Mitte des Jahrhunderts geborenen Künstlergeschlechts war der Schotte Sir Henry Raeburn (1756—1828), der Italien besuchte, ehe er sich in Edinburg niederließ. Sein Biograph Armstrong schreibt seine kernige Eigenart hauptsächlich dem Eindruck zu, den Velázquez' Innozenz X. (Bd. 5, S. 134) in Rom auf ihn gemacht haben muß. An Unmittelbarkeit der Auffassung, an Glut und Lebendigkeit der malerischen und farbigen Durchführung können sich nur wenige mit ihm messen. Zu seinen Meisterwerken gehören in der Edinburger Galerie John Wilson neben seinem Pferde und sein Selbstbildnis, in der Edinburger Schützenhalle das packende Bild des Nathaniel Spens als Bogenschützen, in der Londoner National Gallery die Dame im Strohhut, in Dresden der Bischof Lucius O'Beirne. Auch in Berlin und in München ist er gut vertreten. Der Zug der Zeit sprach sich darin aus, daß Raeburn sich von größerer Breite und Freiheit zu größerer Verschmolzenheit und Festigkeit der Pinselführung hindurchbildete.



Abb. 32. Thomas Gainsboroughs Bildnis der Mrs. Siddons in der National Gallery zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 68.)

Mehr an Reynolds entwickelte sich der Londoner John Hoppner (1759—1810), der Meister der Darstellung rotwangiger Engländerinnen, die er klar und kühl in der Färbung, frisch und liebevoll in der Ausführung wiedergab. Cust hat ihn gut gewürdigt. Hoppners Counteß of Oxford in der National Gallery gehört nicht einmal zu seinen größten Meisterwerken. Berühmt sind seine vier Douglasschen Kinder beim Lord Rothschild in London.

Auf Hoppner folgt schon Sir Thomas Lawrence (1769—1830), der berühmteste englische Bildnismaler des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts, der freilich deutlich aus dem 18. Jahrhundert hervorwächst, aber als der Vertreter des Niedergangs der großen englischen Kunst dieses Zeitraums galt. Wyzewa hat ihn wieder zu Ehren gebracht. In seinen besten Werken tritt er uns als Meister von geistvoller Beobachtungsgabe und verfeinerter malerischer Technik entgegen. Schon in der National Gallery ist er z. B. mit den Bildnissen der Prinzessin Lieven und des Philipp Sansom recht gut vertreten. Bedeutender aber sind seine Darstellungen des Kardinals Consalvi zu Windsor, des jungen rot gekleideten, im Freien hingeräkelten

Master Lambton beim Earl of Durham in London und der reizenden Miß Farren, die, leicht in Pelz gehüllt, durch die Landschaft schreitet, bei Pierpont Morgan in Neuyork.

Große Anstrengungen wurden im 18. Jahrhundert in England gemacht, auch der Geschichts- und Geschichtenmalerei einen nationalen Aufschwung zu verschaffen. Der Verleger, Alderman und nachmalige Lord-Mayor von London John Boydell (1719—1804) brachte die Illustrationsmalerei in Aufnahme, die im 19. Jahrhundert so lange nachgewirkt hat. Er gründete eine Shakespearegalerie, für die er die bedeutendsten englischen „Historienmaler“ Gemälde anfertigen ließ, und diese wurden in einem berühmten großen Stichwerke vervielfältigt, für das selbst Reynolds und Romney Bilder gemalt hatten.

An der Spitze der gesamten neueren englischen Geschichtsmalerei stehen zwei Amerikaner und ein Irländer. John Singleton Copley von Boston (1737—1815) suchte seine großen, bewegten, farbenreichen Schaustücke, wie den „Tod Chathams“, den „Tod Piersons“ und den „Entsatz Gibraltars“ in der National Gallery, frei von allen „Vorurteilen“ akademischer Kompositionsgesetze, so wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, wie er sie sich vorstellte. An großzügigem Leben fehlt es keinem dieser Bilder. Benjamin West aus Pennsylvanien (1738—1820) machte sich, klassizistischer angehaucht, seinen großen Namen hauptsächlich durch seinen „Tod des Generals Wolfe“, der sich neben seiner „Schlacht von La Hogue“ im Grosvenor House befindet. Von seinen zahlreichen Bildern aus der englischen Geschichte in Windsor Castle sei namentlich die „Einsetzung des Garter-Ordens“ im Thronsaal hervorgehoben. Zu seinen besten kirchlichen Bildern, die zumeist seiner Spätzeit entstammen, gehören „Paulus und Barnabas“ und „Der Tod auf dem fahlen Rosse“ in der Akademie zu Philadelphia.



Abb. 33. Lady Hamilton als Bacchantin. Gemälde von George Romney in der National Gallery zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Der wirkliche Klassizist dieser Reihe war James Barry (1741—1806), dem sein schroffes Eintreten für seine Richtung 1782 die Ernennung zum Akademieprofessor, 1799 die Ausstoßung aus der Akademie eintrug. Die bemerkenswerteste seiner Schriften (1775) wendet sich gegen Winckelmanns Behauptung, die Engländer seien ihrer Veranlagung und der klimatischen Beschaffenheit ihres Landes nach nicht befähigt, auf künstlerischem Gebiete etwas zu leisten. Seine Hauptschöpfung sind die sehr großen, 1777—83 gemalten Bilder aus der Entwickelungsgeschichte der menschlichen Gesittung in der Society of Arts. Gedankenreichtum und Großzügigkeit läßt sich diesen im römischen Reliefstil gehaltenen Werken nicht absprechen. Aber wie wollig ausgestopft wirken die nackten Muskeln der dargestellten Gestalten.

Wie West hatte auch Barry den Tod des Generals Wolfe bei der Eroberung von Quebec dargestellt (1776); lehrreich aber ist, daß Barry als eingefleischter Klassizist die englischen Soldaten auf diesem Bilde völlig nackt darstellte, was damals ebensolches Aufsehen erregte, wie daß West ihnen auf seinem gleichen Bilde ihre modernen Uniformen gelassen hatte. Die Kritik lehnte das Verfahren Barrys ab, pries das Vorgehen Wests aber als bahnbrechende Tat.

Auf mehr romantischem Boden standen die Hauptmeister jener Boydellschen Shakespearegalerie, wie John Opie (1761—1807), dessen Meisterwerk die „Ermordung Rizzios" in der Guildhall zu London ist, wie der Züricher Heinrich Fueßli oder Fuseli (1741—1825), ein großartiger, etwas zügelloser Phantast von michelangelesk-klassizistischer Formensprache, in dessen „Titania" in der National Gallery uns eine seiner acht Shakespearedarstellungen meist unheimlichen Inhalts erhalten ist, und wie James Northcote (1746—1831), von dessen neun Shakespearebildern die „Ermordung der Kinder Edwards IV." in Petworth am berühmtesten ist. Robert Smirke (1752—1845) aber ließ seinen für Boydell gemalten Darstellungen aus Shakespeare die geistreichen Bilder zum „Don Quijote" folgen, die man in der National Gallery sieht. Am Schlusse dieser Reihe steht Thomas Stothard (1755 bis 1834), von dessen fünfzehn Bildern in der National Gallery der „Pilgerzug nach Canterbury" das berühmteste ist. Von allen diesen Meistern war Fueßli innerlich doch wohl der stärkste. Als Freund Bodmers, Lavaters und Sulzers stand er schon in jungen Jahren in Deutschland mitten im kunstwissenschaftlichen Schriftsteller- und Künstlerleben seiner Zeit, ließ sich 1763 aber in England nieder, wo er sich seit 1770 Fuseli nannte. Erst 1770 ging er nach Rom, wo er mit Winckelmann bekannt wurde. Seine angeborene romantische Einbildungskraft aber erwies sich immer stärker als seine klassizistischen Überzeugungen. Seit 1778 entfaltete er in London eine reiche Wirksamkeit als Maler, Zeichner, Akademielehrer und Kunstschriftsteller. Seine Gemälde leiden unter der Unausgeglichenheit zwischen ihrer kecken Zeichnung und ihrem weichlichen, flaubräunlichen Helldunkel. Großes Aufsehen erregte auf der Akademieausstellung von 1782 das beklemmende Phantasiegemälde des Alpdrückens, das Thomas Burke 1785 stach, auf der Ausstellung von 1789 das unheimliche Riesenbild „Schatten der Unterwelt", das die geniale Wucht seiner Phantasiekunst offenbarte. Das Museum zu Liverpool besitzt einen Ödipus, das Kunsthaus zu Zürich einen Theseus mit Ariadne von seiner Hand. Sich selbst hat er vor allem in seinen vielfach durch zeitgenössische Stiche erhaltenen Zeichnungen gegeben, von denen sich eine stattliche Anzahl im Kunsthaus zu Zürich erhalten hat.

Größeren bleibenden Wert als alle jene englischen Historienmaler haben die englischen Landschaftsmaler, die auf Wilson und Gainsborough folgten. Ein wirklicher Künstler war gleich George Morland (1763—1804), dessen stimmungsvolle, einheitlich durchempfundene Landschaften und Tierbilder an Gainsborough anknüpfen. Ein gelbgrauer Silberton gibt seinen besten Bildern, wie dem „Pferdestall", dem „Bauernstreit" und der Dünenlandschaft der National Gallery, ihren künstlerischen Halt. Bedeutender aber war „Old Crome", John Crome von Norwich (1768—1821), dessen zahlreiche, bei aller Schlichtheit großzügige, bei aller Bestimmtheit weichgetönte Landschaften manchmal an Cuyp, manchmal an Salomon Ruysdael erinnern und doch immer völlig englisch dreinblicken. Wie weit, warm und sonnig seine Landschaft mit dem Windmühlenhügel (Abb. 34), wie schlicht und großzügig der Schieferbruch, wie voll von atmosphärischer Stimmung trotz der feinen Durchführung der Vordergrundblumen die Mousehold-Heide in der National Gallery! Seine Schüler und Genossen bilden die kraftvolle „Schule von Norwich", die dem 19. Jahrhundert angehört.

Von der Landschaft ging auch die einflußreiche, von Cundall und von Finbery in Sonderschriften behandelte englische Wasserfarbenmalerei aus, die, da sie ihre Blätter meist vor der Natur selbst vollendete, in der richtigen, durch keinen „Galerieton" beirrten Wiedergabe klarer Luft- und Lichttöne der Ölmalerei voranging. Im British Museum und im Victoria-

und Albert-Museum kann man ihre Entwickelung verfolgen. Als ihre Bahnbrecher gelten Paul Sandby (1725—1809), John Robert Cozens (1752—99), den Constable (S. 155) als seinen Vorläufer anerkannte, und Thomas Girtin (1773—1802), der einen ausgesprochenen Einfluß auf Turner (S. 153) ausübte. Die rasche Verbreitung dieser Kunst führte in London schon 1805 zur Gründung der Society of Painters in Watercolours.

Dem großen Aufschwung der englischen Malerei entsprach naturgemäß ein ähnlicher Aufschwung der graphischen Künste, der z. B. in Malcolm S. Salamans Werk über sie geschildert wird. Alle bedeutenderen Schöpfungen der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts wurden bald nach ihrem Entstehen durch den Kupferdruck vervielfältigt. Die alte Linienmanier vertrat namentlich Robert Strange (1721—92). Mit der Nadel, dem Stichel und dem Ätzwasser arbeitete, außer Hogarth selbst, z. B. William Woollett (1735—85). Die zarte, weiche Punktiermanier hatte der Italiener Francesco Bartolozzi (1727—1815) in England heimisch gemacht. Zur eigentlichen englischen Nationalkunst auf diesem Gebiete aber entwickelte sich die Schwarz- oder Schabkunst (Bd. 5, S. 266). John Smith (1652 bis 1742) war der Vervielfältiger Knellers (Bd. 5, S. 221) gewesen. Neues Leben brachte der Irländer James Mac Ardell (1729—65), dessen Schabkunstblätter — allein 37 nach Reynolds — an Feinheit des Tones unerreicht sind. Gegen Ende des Jahrhunderts erlebte die Kunst Ludwig von Siegens (Bd. 5, S. 418) dann in England unter Meistern wie Valentine Green (1739—1813), John Jones (1745—97) und Richard Earlom (1743—1812) einen neuen Herbst, als dessen reifste Früchte John Raphael Smiths (1752—1812) feinfühlige Schabkunstblätter nach den Meisterwerken großer Maler und nach selbstgezeichneten Bildnissen erscheinen. Aber auch Earloms berühmte Schabkunstblätter nach den schönsten Landschaften Hobbemas, den feinsten Stilleben De Heems und den prachtvollsten Tierstücken Frans Snyders sind wahre Wunder an reich- und weichtoniger Wiedergabe der malerischen Wirkungen der älteren holländischen Pinselkunst.



Abb. 34. Landschaft mit Windmühle. Gemälde von John Crome in der National Gallery zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Unter Fueßlis und Flaxmans Einfluß entwickelte sich ihr Freund, der geistvollste und eigenartigste englische Künstler dieser Zeit, der mystisch-visionäre Dichter, Denker, Schriftsteller, Maler, Zeichner und Kupferstecher William Blake (1757—1827), dessen „expressionistisch" angehauchte Kunst dem Geschmack des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts so entsprach, daß ihm eine ganze Reihe von Schriften gewidmet worden sind. In England haben nach Gilchrist und Garnett namentlich Landridge, Russell, Symons und Selincourt, in Frankreich hat Berger, in Deutschland haben Kaßner und Helene Richter sich mit ihm beschäftigt. Als Dichter ist er voll innerer Gesichte; und auch als Maler, Zeichner und Stecher wirkt er hauptsächlich als Dichter oder Ausdeuter von Dichtern. Über seine Ansichten und Absichten hat er sich wiederholt unzweideutig ausgesprochen. Nur die Einbildungskraft ist ihm der göttliche Teil des Menschen; sie selbst ist Gott, ist Christus und stellt den Menschen dem höchsten Wesen gleich. Nur die Eingebungen der Einbildungskraft sind wirkliche Kunst.

Als Maler verwarf Blake die Ölmalerei mit allen ihren Farben- und Helldunkelreizen zugunsten einer flächenhaft zeichnerischen Darstellungsweise in einer Art Temperatechnik. Seine holzschnittartigen „gedruckten Zeichnungen", in denen er die meisten seiner Eingebungen veranschaulichte, sind Kupfer- oder Zinkstiche in besonderem Hochdruckverfahren. Die bekanntesten Gemälde seiner Hand sind „Joseph, vor dem seine Brüder sich neigen" (1785) im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge, die „Hungersnot" (1805) im Museum von Boston in Amerika, „der Geist Pitts den Behemund lenkend" (1806) und „der Heimzug vom Kalvarienberg" in der National Gallery zu London. Die Zeichnungen zu seinen berühmtesten Büchern und seine Stiche befinden sich größtenteils in englischem und amerikanischem Privatbesitz. Berühmt sind seine Zeichnungen zu Dichtungen Miltons z. B. im Waitworth Institute zu Manchester. Von seinen eigenen Bildbüchern erschienen z. B. die Lieder der Unschuld 1789, die Vermählung von Himmel und Hölle 1790, das Gesicht der Töchter Albions 1792. Besonders gefielen 1797 seine Abbildungen zu Youngs Nachtgedanken. Geistvoll sind seine Radierungen zum Buche Hiob (1825), zu denen Herr J. Pierpont Morgan in Neuyork 21, die Familie Linnell in Redhill ebenso viele Zeichnungen besitzt. Die seltsam phantastischen 100 Blätter zu Dantes Hölle erschienen 1827. Mit Bewußtsein bevorzugte Blake die herbe Formensprache der vorrafaelischen Zeit. Kein Wunder daher, daß die späteren englischen „Prärafaeliten", wie Rossetti, ihn feierten. Zu seinen Lebzeiten hatte er nur einen kleinen Kreis von Bewunderern.

Die jugendliche britische Kunst des 18. Jahrhunderts geht unvermerkt in die des 19. Jahrhunderts über. Der Glanz der Kunst des Jahrhunderts der „Aufklärung", der in den meisten Ländern als Abendglut vor neuem Tage erscheint, war in England die Morgenglut des jungen Tages selbst. Ihrem innersten Wesen nach war die große englische Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus nicht klassizistisch. Die 1775 und später geborenen englischen Maler, Turner und Constable an ihrer Spitze, aber schlugen schon während der ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts neue Wege ein, die wir an ihrer Hand erst im nächsten Abschnitt betreten können.

V. Die deutsche Kunst von 1750 bis 1815.

Vorbemerkungen. — 1. Die deutsche Baukunst dieses Zeitraums.

Der Ausgang des Siebenjährigen Krieges, aus dem verheißungsvoll die Heldengestalt Friedrichs des Großen hervorleuchtete, bedeutete tatsächlich das Ende des alten deutschen Reiches, das freilich erst 1803 besiegelt wurde. Die gemeinsame Not der Fremdherrschaft

brachte dann die vorübergehende Einigung der deutschen Stämme zu dem siegreichen Befreiungskrieg, mit dem dieser Zeitabschnitt endet. Aber auch diese Einigung, die in dem notdürftig zusammengeschweißten Deutschen Bunde ein halbes Jahrhundert nicht überlebte, wäre schwerlich erfolgt, wenn nicht das Gefühl innerster Zusammengehörigkeit aller Stämme des deutschen Volkes durch den vorausgegangenen Zusammenschluß aller deutsch Redenden auf allen Gebieten des geistigen Lebens geweckt worden wäre. Dieser geistige Zusammenschluß hatte sich gerade um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollzogen.

Die Baukunst und die Musik waren vorausgegangen. Die Wissenschaften und die Dichtkunst folgten in raschem Aufstieg. Die Sprache Luthers, die die Trägerin dieses Aufstiegs war, hatte sich in Klopstocks Messias, dessen erste Gesänge 1748 erschienen, schon an der Schwelle dieses Zeitalters mit neuer Kraft und Geschmeidigkeit zu den höchsten Flügen gerüstet. Die volle zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war dann die Zeit Lessings, Herders, Goethes und Schillers, dessen Glocke und dessen Wallenstein 1799 vollendet wurden, die Zeit Haydns, Mozarts und des jungen Beethovens, der sich 1803 in seiner Eroica völlig selbst gefunden hatte, aber auch die Zeit Kants, des großen Denkers, und Winckelmanns, des großen Schöpfers der griechischen Kunstgeschichte, dessen bahnbrechender Einfluß auf die Umgestaltung des Zeitstils (S. 1 und 2) allgemein zugegeben wird. Winckelmanns Freund, der Maler Raphael Mengs, aber galt um 1760 in weiten Kreisen Europas für den größten Maler seiner Zeit.

Die Geschichte der deutschen Baukunst der Zeit von 1750 bis 1815 tritt uns, außer in den weitergreifenden Schriften von Dohme, Gurlitt, Kohte, A. E. Brinckmann, M. G. Zimmermann und Klopfer, in einer Reihe von Einzelschriften entgegen, von denen die Seemannschen Bücher über Dresden von Schumann, über Berlin von Osborn, über München von Weese und über Wien von Tietze im voraus genannt seien.

In der deutschen Baukunst springt die Umkehr von der barocken zur klassizistischen Richtung, die ja auch durch die Schriften Winckelmanns gefordert und gefördert wurde, nach der Mitte des 18. Jahrhunderts um so deutlicher in die Augen, je rückhaltsloser gerade die großen deutschen Baumeister der vorausgegangenen Jahrzehnte sich dem Rausche des Barocks und des Rokokos hingegeben hatten. Daß die Ernüchterung früher im Norden als im Süden Deutschlands eintrat, kann kein Zufall sein; und daß sie in Dresden, wo der „preußische Grieche" Winckelmann sich entwickelte, noch früher erfolgte als in Berlin, ist erklärlich genug.

Im Sinne des französischen Altklassizismus Louis Géraud de Cordemoys und François Blondels (Bd. 5, S. 154) waren schon die Pariser Zacharias Longuelune (1669—1748; Bd. 5, S. 385) und Jean de Bodt (1670—1745) in Dresden tätig gewesen; und in dem gleichen Sinne hatte August III. bei seinem Regierungsantritt 1733 eine neue Bauordnung erlassen, die sich mit ihren Ausfällen gegen das Überwuchern überflüssiger Schmuckformen über der „Struktur" offenbar gegen den Zwingerstil Pöppelmanns richtete; ein Schüler Longuelunes aber war der Dresdner Friedrich August Krubsacius (1718—90), über dessen Schriften, Lehren und Bauten Schumann eingehend berichtet hat. Krubsacius trat schon 1745 und 1759 als Vorkämpfer für die Antike und ihre edle Einfalt auf; und schon er wollte die Antike nicht durch die Brille Palladios, ja nicht einmal durch die Vitruvs, sondern nur durch die Werke der Alten selbst angesehen wissen. Das „Grillen- und Muschelwerk" war ihm ein Greuel. Von Krubsacius' eigenen Bauten, dem ruhigen, wenig verzierten Graf-Hoymschen Palais (jetzigem Harmoniegesellschaftshause; 1760) und dem stattlichen,

breitgedehnten „Landhaus“ (1770—76) in Dresden mit seiner Eingangshalle von sechs toskanischen Säulen und seinem geräumigen, zweiläufigen Treppenhaus, läßt sich nur sagen, daß sie, so schmuckarm wie möglich, nur durch ihre Verhältnisse wirken, aber doch nüchtern und nicht besonders reizvoll erscheinen. Krubsacius ist der eigentliche Vertreter der früher als „Zopfstil“ bezeichneten Richtung, die Sachsen jahrzehntelang beherrschte.

Daneben lebte in Sachsen allerdings auch noch das maßvolle deutsche Barock George Bährs (Bd. 5, S. 386). Bährs Schüler, der Ratszimmermeister Johann Georg Schmidt (gest. 1774), war ihr Hauptvertreter. Er leitete den Wiederaufbau der beiden im Siebenjährigen Kriege zerstörten Dresdner Kirchen, der Annenkirche und der Kreuzkirche. Die einschiffige, emporenreiche, in Halbrunden abgeschlossene Annenkirche (1764—69) erhielt ihren klassizistischen Turm erst 1823 durch den Hofbaumeister Gottlob Friedrich Thormeyer (1775—1842), der 1814 die Treppe zur Brühlschen Terrasse anlegte. Die Vollendung seines vierseitigen Zentralbaues der Kreuzkirche, deren maßvoll barocken Entwurf er erfolgreich gegen Krubsacius' Einspruch verteidigte, erlebte Schmidt nicht. Ihren Aufbau leitete mehr im französisch-klassizistischen Sinn Longuelunes Schüler Christian Friedrich Exner (1718—99), der den östlichen Flügel des Taschenberg-Palais (1756) und das Josephinenstift (1765) im echten Zopfstil errichtete. Am feinsinnigsten führte Krubsacius' Schüler Christian Traugott Weinlig (1739—99), dem Klopfer eine besondere Schrift gewidmet hat, den nüchternen Klassizismus seines Meisters weiter. Als Weinligs Hauptwerk gilt das königliche Stallgebäude in Dresden, dessen wertvollster Teil die einstöckige, durch reine Verhältnisse wirkende Reithalle ist.

Dresdner war auch Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736—1800), der sich vom Kenner zum Künstler entwickelt hatte. A. Rode hat schon 1800, Riesenfeld erst 1913 über ihn geschrieben. In England war Erdmannsdorff unter den Einfluß Chambers (S. 58) und der Brüder Adam (S. 59), in Rom in den Bannkreis Winckelmanns geraten. Hatte sein Klassizismus schon einen hellenischen Einschlag, so war dieser doch durch die englische Auffassung hindurchgegangen. Nachdem Erdmannsdorff 1768 einen Saal im Dessauer Schlosse in römisch-klassizistischem korinthischen Stil ausgestattet hatte, baute er von 1769 bis 1773 das hübsche Schloß zu Wörlitz, das mit seiner viersäuligen, beide Geschosse zusammenfassenden korinthischen Giebelvorlage einen palladianisch-englischen Eindruck macht, wie auch seine Dessauer Parkanlagen, in denen es nach britischem Vorgang schon nicht an einem „gotischen Hause“ fehlt, zu den ältesten „englischen“ Gartenanlagen Deutschlands gehören. Dieselbe Richtung verraten Erdmannsdorffs kleine Schlösser Luisium (1774) und Georgium (1780) in Dessau. Erdmannsdorff trug seinen mehr im Sinne Winckelmanns gemeinten als durchgeführten Stil dann aber auch nach Berlin und Potsdam. Im Berliner Schlosse stattete er sieben der „Königskammern“, im Schlosse zu Sanssouci zwei Zimmer in seiner feinfühligen Art aus.

In Berlin, dessen Baukunst uns Sonderschriften von Woltmann, von Borrmann und von Schmitz nahe gebracht haben, hatte Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699—1753; Bd. 5, S. 390), der Hauptvertreter der „friderizianischen Kunst“, sich für das Äußere seines gerade 1750 vollendeten Opernhauses eines ebenfalls mehr englisch-palladianisch gerichteten Klassizismus, für das Innere dieses Gebäude aber, wie für das seiner Schlösser zu Charlottenburg und zu Sanssouci, des üppigsten französisch-deutschen Rokokoschmuckstiles bedient, ohne einen Gegensatz zwischen diesen beiden Stilrichtungen fühlbar zu machen.

Unter Knobelsdorffs Einfluß aber stand der Hamburger Johann Gottfried Büring (geb. 1723), der Erbauer der pantheonartig gemeinten Hedwigskirche (1747—55) in Berlin, der

mit Heinrich Ludwig Manger (1728—81) auch das Neue Palais zu Potsdam (1763—66) errichtete. Dieser stattliche Bau, dessen drei Stockwerke von durchgehenden Pilastern zusammengefaßt werden, besteht in seinen Baugliedern aus Sandstein, in seinen Flächen aus roten Ziegelsteinen. Hinter dem Giebel der Mittelvorlage erhebt sich über schlichter, nur mit Hängekränzen verzierter Trommel eine flache, von nüchternem Aufsatz bekrönte Kuppel. Der ganze Bau wirkt klassizistisch im Sinne der gleichzeitigen holländischen und englischen Baukunst.

Geborener Holländer war, wie wir gesehen haben, Johann Boumann der Ältere (1706 bis 1770; Bd. 5, S. 391), ein tüchtiger Klassizist der älteren Richtung, der das seine dazu beitrug, den Berliner Baustil zu ernüchtern. Sein langweiliger Dom ist einem Neubau gewichen. Seine Hauptschöpfung aber, das frühere Palais des Prinzen Heinrich (1748—64), das jetzige Berliner Universitätsgebäude, ist ein durchaus großzügig schlichter Flügelbau, der mit seinen bescheiden angebrachten Säulen- und Pilastervorlagen und seiner flachen Balustradenbekrönung altklassizistisch wirkt.

Daß dann 1774—80 in Berlin von Georg Friedrich Bouman dem Jüngeren (geb. 1737) die ehemalige königliche Bibliothek noch auf ausgeschwungenem frühbarocken Grundriß errichtet werden konnte, erklärt sich daraus, daß ihm auf Geheiß Friedrichs ein Entwurf Fischer von Erlachs (Bd. 5, S. 396) für die Wiener Hofburg zugrunde gelegt wurde.

Zur Stadt des Neuklassizismus entwickelte Berlin sich unter dem Mannheimer Karl von Gontard (1731—91), dessen Wirken Wallé geschildert hat. Dieser Meister, der barocken Schmuck mit den Gebärden des französischen Louis-Seize-Stils vereinte, hatte sich in Paris unter dem jüngeren Blondel (S. 21) entwickelt. Noch halb im Rokokogeist baute er 1759—63 das Schloß zu Bayreuth, dessen Speisesaal als Palmenwald gestaltet ist. Seit 1765 aber wirkte er in Berlin, wo er zunächst mit Erdmannsdorff, dessen Klassizismus es ihm antat, in den Königskammern des Schlosses arbeitete. Schon 1765—69 entstand nach Ideen des französischen Baumeisters Jean Legeay, der 1754—63 am Hofe Friedrichs des Großen weilte, Gontards reizvollste Schöpfung, die sogenannten „Communs" in Potsdam: zwei durch einen halbrunden Säulengang mit noch halbbarocken Mittel- und Eckpavillons verbundene dreistöckige Kuppelbauten, an deren schlicht gequadertem Erdgeschoß vorüber je zwei gebogene Treppenläufe zu den hohen korinthischen Säulenhallen der Obergeschosse emporführen. Im Sinne der neueren Städtebaukunst errichtete Gontard dann 1776 die halbkreisförmigen ionischen Säulenhallen der Spittelbrücke in Berlin, 1777—80 die „Kolonnaden" an der Königsbrücke, deren ionische Doppelsäulen ein balustradenbekröntes Gebälk tragen; die ionischen Säulen sind hier wie dort mit mehr barocken als klassischen Kapitellen geschmückt.

Dann aber folgten 1780—85 die schlanken, im Erdgeschoß mit korinthischen Giebelhallen versehenen Turmbauten an den Westseiten der beiden Kirchen auf dem Gendarmenmarkt, die mit ihren hochragenden, säulenumkränzten Kuppeln dem weiträumigen Rechteckplatz seine stärksten Stützpunkte geben. Gontards Bauten trugen wesentlich zur Hebung des Stadtbildes von Berlin bei. Auf gleichem Boden mit Gontard steht noch sein Schüler Christian Georg Unger (1743—1812), der 1789 im noch barock angehauchten ionischen Stil den Säulenvorbau vor Eosander von Goethes (Bd. 5, S. 389) Schlößchen Monbijou und zahlreiche Wohnhäuser in den neuen Straßenreihen der märkischen Hauptstadt schuf.

Dem Neuklassizismus in mehr hellenischem Sinne verhalf dann der Schlesier Johann Gotthard Langhans (1733—1808), dem Hinrichs eine ausführliche Arbeit gewidmet hat, in Berlin zum Durchbruch. Auf die Zeit Friedrichs des Großen, der 1786 starb, folgte die

Zeit Friedrich Wilhelms II. Zeigt Langhans in seiner gotisch gemeinten Turmspitze der klassizistischen Marienkirche in Berlin und in manchen seiner kleinen Zierbauten des Potsdamer Schloßparks, daß auch die deutschen Baumeister dieser Zeit sich trotz ihrer ausgesprochenen Liebe zum klassischen Altertum gelegentlich eine „Extratour“ mit der Romantik nicht versagen mochten, so sind seine Hauptbauten doch in einem Klassizismus gehalten, der schon griechisch, nicht mehr römisch sein wollte, aber doch selbständig mit seiner nur durch Abbildungen ermöglichten Einfühlung in die griechische Formenwelt schaltete. Nichts echt Hellenisches haben Langhans' Kolonnaden in der Mohrenstraße von 1789 mit ihren durch Rundbogen verbundenen toskanischen Doppelsäulen. Durchaus hellenisch aber wirkt beim ersten Anblick das Brandenburger Tor (Taf. 10), das zwischen 1789 und 1791 ausgeführt wurde. Die Propyläen der Akropolis von Athen sollten nach Berlin verpflanzt werden; und kamen dabei auch noch Mißverständnisse oder Willkürlichkeiten vor, wie die attischen Fußstücke unter den noch mit Stegen gefurchten dorischen Säulen des fünfachsigen Baues, dessen gegiebelte Flügel in ihrer jetzigen Gestalt spätere Zutaten sind, so trat in der Gesamtempfindung hier doch wirklich altgriechische Schönheit, mit märkischer Strammheit gepaart, in die Erscheinung. Der hellenische Stil wurde zu dem „preußischen Stil“, von dem Möller van den Bruck erzählt. Einen mehr erträumten als erfaßten Hellenismus vertrat auch das neue Schauspielhaus, das Langhans 1801—02 auf dem Gendarmenmarkt errichtete. Der stattliche Bau mit seinen eigenartig zusammengefaßten Halbkreis- über Rechteck-Fenstern und seiner sechssäuligen, alle drei Stockwerke durchmessenden Giebelvorhalle in der Mitte der Breitseite wurde, als er 1816 abbrannte, durch Schinkels reicher gegliederten und hellenischer empfundenen Neubau (S. 171) ersetzt.

Auf gleichem Boden mit Langhans erwuchs David Gilly (1745—1808), der neben ihm einer der einflußreichsten Berliner Baumeister seiner Zeit war und ungezählte Nutzbauten, Wohnhäuser und Landschlösser von vortrefflicher, zweckentsprechender Raumverteilung und gefälligen Verhältnissen, wenn auch zumeist ohne höhere künstlerische Ansprüche, schuf. Sein schwerer, schon echterer griechischer Klassizismus aber tritt besonders deutlich am Viewegschen, jetzt Tepelmannschen Hause in Braunschweig (1801—04) hervor, dessen stämmige balkontragende dorische Eingangssäulen schon basenfrei, wenn auch noch unecht gefurcht sind.

Im Übergang zu dem jüngeren, immer griechischer werdenden Berliner Klassizistengeschlecht steht der Breslauer Heinrich Gentz (1766—1811), dessen Wirken Mackowsky gerecht geworden ist. Sein Berliner Hauptbau war die neue Münze, die zwischen 1798 und 1800 entstand, leider aber 1886 abgebrochen wurde. Das Gebäude war ein Musterbeispiel des Berliner Frühklassizismus, der durchaus selbständig im Sinne der alten Griechen zu schaffen beabsichtigte. Gentz selbst verwahrte sich dagegen, als habe er in dem Bau römisch, griechisch oder gar ägyptisch kommen wollen; er habe lediglich die Aufgabe, ein Münzgebäude möglichst stilecht zu errichten, im Auge gehabt. Daher die geschlossenen, von kleinen Fenstern durchbrochenen Wände, daher der ernste Giebelbau der Eingangsschmalseite, in dessen Eingangsöffnung zwei stramme dorische Säulen Wache hielten. Ein feiner, von Friedrich Gilly (S. 79) gezeichneter Reliefsfries, der das Münzenprägen darstellt, zog sich über dem gequaderten Erdgeschoß hin. Echteres Griechentum atmen Gentz' Weimarer Bauschöpfungen, an denen Goethe sich lebhaft beteiligte. An der Herstellung des Schlosses, das 1774 teilweise abgebrannt war, wurde bis 1804 gearbeitet. Von Gentz rührt das schöne Treppenhaus mit seinen echten, auch echt gefurchten dorischen Säulen, aber auch der schöne Festsaal mit seinen etwas eigenwilligeren ionischen Säulen her. Still, feierlich, von echt hellenischem Geiste durchweht, schloß



Tafel 10. J. Gotthard Langhans: Das Brandenburger Tor zu Berlin. *Nach Photographie.*



Tafel 11. Palais Lazienki bei Warschau. *Nach Photographie.*

Gentz seine Laufbahn mit dem im dorischen Tempelstil errichteten Mausoleum der Königin Luise, mit dem er über Schinkels gotisch gehaltenen Entwurf den Sieg davontrug.

Hier schließt sich dann vor allem noch Davids Sohn, Friedrich Gilly (1771—1800), an, der im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts im Mittelpunkt der einerseits perikleisch-hellenisch, anderseits bereits romantisch angehauchten deutschen Kunstbewegung stand, leider aber zu früh verstarb, um die starken Anregungen, die von ihm ausstrahlten und nur in zahlreichen Zeichnungen und Aquarellen baukünstlerischer, bildnerischer und malerischer Art festgehalten worden sind, in Taten umzusetzen. Die meisten seiner Entwürfe bewahrt die Technische Hochschule in Charlottenburg. Seinen besten Hellenismus und seine ganze Großzügigkeit offenbart sein Entwurf für ein Denkmal Friedrichs des Großen, der im Ministerium für öffentliche Arbeiten in Berlin liegt. Es sollte als streng dorischer Tempel auf machtvollen Unterbauten die Mitte des entsprechend umgestalteten Leipziger Platzes einnehmen.

Auf Friedrich Gilly folgt als sein Schüler und Erbe Karl Friedrich Schinkel (1781 bis 1841), den wir, trotz seines hellenischen Vollklassizismus, schon als gleichzeitigen Begründer der deutschen Neugotik dem nächsten Zeitraum vorbehalten, dem seine Lebenszeit angehört (S. 170).

In der blühenden Kaiserstadt an der Donau sank die Baukunst nach dem Siebenjährigen Kriege allmählich von der selbständigen Höhe herab, auf der sie während der ersten Hälfte des Jahrhunderts (Bd. 5, S. 396—419) gestanden hatte. Die Übergänge vom Barockklassizismus zum Rokokoklassizismus verschwimmen. Der Neuklassizismus zeigt sich erst in zopfiger Gestaltung. Große einheimische Meister fehlen.

Der schönste Bau Wiens aus der Zeit Maria Theresias, die 1753—55 von dem Lothringer Jean Nicolas Jadot erbaute „Aula", die jetzige Akademie der Wissenschaften, deren geschmeidig-prächtige Außenseite dem üppigen Säulenflur und dem glänzenden Festsaal ihres Inneren entspricht, ist ein hervorragendes Beispiel des barock angehauchten französischen Altklassizismus. Im Übergang zum Neuklassizismus stehen hier die Schöpfungen Ferdinand von Eichenbergs (1732—90), wie die breite, durchsichtige „toskanische" Doppelsäulen-Bogenhalle der „Gloriette" über den Wasserwerken des Schlosses Schönbrunn und wie das elfachsige, kubisch geschlossene Palais Fries (später Pallavicini) am Josefsplatz, dessen prächtiger, mit Zauners Karyatiden geschmückter Haupteingang freilich noch mit durchbrochenem Flachrundgiebel bekrönt ist. Aber auch in der Frühzeit des 19. Jahrhunderts ist der Wiener Neuklassizismus noch weit von dem Berliner Hellenismus entfernt. Josef Kornhäusels ionischer Bibliotheksaal des Schottenhofs gehört in seiner strengeren Raumumgrenzung und seinen schlichteren Einzelformen zu den frühesten Schöpfungen des hellenisch gerichteten Neuklassizismus, der auch in Wien erst nach 1815 greifbar in die Erscheinung trat.

Auch München hatte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Glanzzeit seiner Barockbaukunst nichts mehr an die Seite zu stellen. Als Meister des noch halbpalladianischen Altklassizismus mit feinem neuklassizistischen Einschlag trat hier erst der in Wien gebildete Mannheimer Karl von Fischer (1782—1820) hervor. Schon 1803, noch in Wien ansässig, schuf er den Edelbau des Prinz-Karl-Palais; zwischen 1811 und 1818 aber entstand seine Hauptschöpfung, das Münchner Hoftheater, dessen Äußeres durch seine machtvolle, achtsäulige korinthische Giebelvorhalle beherrscht wird, während sein Inneres die streng verzierten Ränge nach italienischem Vorbild senkrecht übereinander anordnet. Der zurückliegende obere Giebel ist eine Zutat Leo von Klenzes, der das 1823 abgebrannte Theater im übrigen in der alten Art wieder aufbaute. Klenze selbst (S. 173) aber gehört erst dem nächsten Zeitraum an.

Die Stuttgarter Schloßbaumeister dieser Zeit waren um die Mitte des Jahrhunderts vorzugsweise noch Ausländer. Die Namen Leopold Rettis, der in Paris studiert hatte und um 1746 Oberbaudirektor in Stuttgart wurde, Philippe de la Guépières, der 1752 dessen Amtsnachfolger wurde, und des schon in Ludwigsburg geborenen Nic. Friedr. Thouret (1767—1845), der nachmals von Goethe zum Theater- und Schloßumbau nach Weimar gerufen wurde, sind mit dem Bau des Stuttgarter Residenzschlosses (seit 1746), des Schlößchens Monrepos (1764) und des wohlgefügten, über hohen Terrassenanlagen mit kreisrundem, flachgekuppeltem Mittelbau versehenen Lustschlosses Solitude (1763—1767) teils nach-, teils nebeneinander verbunden. Stuttgarter aber war Guépières Schüler Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer (1746—1813), der das mehr oder weniger klassizistisch angehauchte Rokoko dieser Meister in einen noch etwas zopfigen deutschen Neuklassizismus umdeutete. Auf ihn geht namentlich das Schloß zu Hohenheim (1785, jetzt landwirtschaftliche Hochschule) mit allen seinen Nebenhäuschen im englisch angelegten Park zurück. Gegen Ende des Jahrhunderts aber schuf er die wirklich schon neuklassizistische Eberhardskirche bei der Solitude, die 1808 von dort nach der Königsstraße in Stuttgart übertragen wurde.

Auch im Westen Deutschlands herrschten noch französische oder von Franzosen abstammende Baumeister. Vielbeschäftigt waren namentlich Michel d'Ixnard und Nicolas de Pigage.

Michel d'Ixnard, der 1723 in Nîmes geboren war und 1795 in Straßburg starb, schuf den 1783 geweihten Neubau der Klosterkirche von Sankt Blasien im Schwarzwald, die zu den machtvollsten Bauwerken der frühklassizistischen Richtung gehört. Ein Kuppelrundbau mit rechteckigem Eingangsvorbau, dessen giebellose römisch-dorische Säulenhalle zwischen zwei kräftigen Vierecktürmen eingespannt ist. Die Innenkuppel ruht nicht auf den Wänden des Gebäudes, sondern auf den 20 starken korinthischen Säulen, die einen Kranz vor dem Wandrund bilden. Im Auftrage des letzten Trierischen Kurfürsten, Clemens Wenzeslaus, schuf der Meister 1777 die großartigen Entwürfe zu dem Schlosse in Koblenz, die von dem Pariser A. F. Peyre (1739—1823) in stark verkürzter Gestalt ausgeführt wurden. Die giebellose Mittelvorlage des Hauptbaues wird von acht ionischen Säulen getragen.

Nicolas de Pigage (1723—96) war Lothringer, der seit 1750 am Schloßbau des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz in Mannheim tätig war. Seine Hauptschöpfung ist das hübsche, 1755—75 entstandene einstöckige Gartenschloß zu Benrath bei Düsseldorf, dem Renard ein besonderes Werk gewidmet hat. Das Innere ist durch einen runden Mittelsaal und wohlberechnet aneinandergefügte ovale und eckige Räume ausgezeichnet. Die schmückende Ausstattung steht im Übergang vom Stil Ludwigs XV. zum Stil Ludwigs XVI.

Ein starkes Menschenalter jünger als diese auswärtigen im oberen und im unteren Rheintal tätigen Meister war der tüchtigste oberrheinische Baukünstler dieses Gesamtzeitraums, Friedrich Weinbrenner (1766—1826) von Karlsruhe, der 1797 von europäischen Reisen heimgekehrt, Begründer der Karlsruher Bauschule des 19. Jahrhunderts wurde. Er war der eigentliche oberdeutsche Neuklassizist, in dessen etwas trockenen Schöpfungen die römische Grundlage noch stärker hervortritt als der griechische Einschlag. Als „anmutlos, aber niemals kleinlich“ kennzeichnet Dehio ihn. Weinbrenners evangelische Kirche in Karlsruhe (1807—15) ist ein Musterbeispiel jener „prostylen“ (Bd. 1, S. 220), d. h. an der Eingangsschmalseite mit einer vorspringenden gegiebelten Säulenhalle versehenen „Tempelkirchen“ des Neuklassizismus. Die Vorhalle besteht hier aus sechs korinthischen Säulen. Der Fries ist nur mit Hängekränzen geschmückt. Der vierseitige Turm ist an die Rückseite verlegt. Das flachgedeckte

Innere ist durch allzu mächtige korinthische Säulen, zwischen denen die hölzernen Emporen unorganisch eingespannt erscheinen, in drei Schiffe geteilt. Weinbrenners katholische Stadtkirche in Karlsruhe (1814) dagegen ist eine Rundtempelkirche in der Art des römischen Pantheon. Das einundzwanzigachsige Karlsruher Rathaus des Meisters, das 1821 erstand, enthält über gequadertem Sockelgeschoß zwei durch Säulen und Pilaster zusammengezogene Obergeschosse. Außerhalb Karlsruhes schuf Weinbrenner z. B. das Alte Theater in Leipzig. Am fortgeschrittensten in der hellenischen Richtung Schinkels war sein erst 1824 entstandenes „Konversationshaus" in Baden-Baden, das später erweitert und verändert wurde.

Im eigentlichen Inneren Deutschlands treffen wir in Kassel die eingewanderte hugenottische Künstlerfamilie du Ry, deren jüngere Mitglieder längst zu Deutschen geworden waren. Die Hauptschöpfung Charles du Rys, der, 1726 in Paris geboren, 1796 in Kassel starb, ist das reizende Schlößchen Wilhelmstal, das im Äußeren schon klassizistische Anwandlungen, im Inneren aber die übermütigste und frischeste Rokokolaune zeigt.

Als Sohn Charles du Rys kommt vor allem Simon du Ry (1750—92) in Betracht, der in der Regel nur als S. du Ry bezeichnet wird. Ob als Schöpfer des berühmten Schlosses zu Wilhelmshöhe ein Salomon du Ry von Simon du Ry mit Recht unterschieden wird (Dehio), müssen wir dahingestellt sein lassen. Nach älteren Angaben rühren das neuklassizistische Museum Fridericianum in Kassel und das mächtige Schloß in Wilhelmshöhe von demselben Meister Simon Louis du Ry her. Das ausgedehnte, von großartigem, englisch gehaltenem Bergpark mit Wasserkünsten umgebene Schloß ist ein dreigeschossiges Bauwerk, dessen hohe, durch sechs ionische Säulen gebildete Giebelvorlage vom Sockel bis zum Dockengeländer des Daches reicht, aber von einer Flachkuppel überragt wird. Diesem englisch einfach-nüchternen Kernbau du Rys, an dem von 1786 bis 1792 gearbeitet wurde, schlossen sich im stumpfen Winkel, seit 1788, die Flügel des Kasselers Heinrich Christian Jussow (1754—1824) an, die noch mehr im Sinne des Stiles Louis XVI. als des hellenisierenden deutschen Neuklassizismus wirken.

2. Die deutsche Bildnerei von 1750 bis 1815.

Däne war Bertel Thorvaldsen, der berühmte, seinerzeit in Deutschland fast als Landsmann gefeierte Bildhauer germanischen Blutes, der als der klassizistischste aller Meister seines Faches im Sinne der von Winckelmann empfohlenen Nachahmung der alten Griechen erscheint. Die meisten deutschen Bildhauer dieses Zeitraums wurden, auch wenn sie meinten, im Sinne Winckelmanns zur Einfachheit und Natürlichkeit der Alten zurückgekehrt zu sein, das Liniengefühl der Perücken- und der Zopfzeit keineswegs völlig los. Nur wenige von ihnen aber erhoben sich zu selbständiger künstlerischer Bedeutung; und kaum einer stand so mitten in der neuklassizistischen Bewegung wie der berühmte Däne.

In Berlin gaben um 1750, der ersten Friedensglanzzeit Friedrichs des Großen, auswärtige Bildhauer, die noch mit einem Fuß im Barock standen, den Ton an. Der Lothringer François Gaspard Adam (1710—61) schmückte zwischen 1748 und 1764 nicht nur die Gärten von Potsdam und Sanssouci mit einer Fülle mittelmäßiger bewegter mythologischer Marmorstandbilder und -gruppen, sondern schuf auch tüchtige Bildnisbüsten und Feldherrenstandbilder, wie das des 1757 gefallenen Marschalls Schwerin, das jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum steht. Lehrreich ist, daß der preußische Feldherr hier noch in römischer Tracht erscheint. Als Gegenstück hatte Adam den Entwurf für das ebenfalls noch in

römischer Tracht prangende Standbild des Generals von Winterfeldt geschaffen. Ausgeführt aber wurde dieses Denkmal, das jetzt ebenfalls im Kaiser-Friedrich-Museum steht, von Johann David Raentz (1733—83), der sich in Berlin an Schlüter entwickelt hatte.

Neues Leben flößte der Berliner Bildhauerei unter dem Schutze Friedrichs des Großen der Antwerpener Pieter Anton Tassaert (1727—88) ein, der in Paris Schüler Michel Slodtz' (Bd. 5, S. 168) gewesen war und ein gefeiertes Standbild Ludwigs XV. geschaffen hatte. Friedrich berief ihn 1775 nach Berlin. Seine Marmorgruppen in den Schlössern und Gärten Potsdams zeigen den Durchschnittsstil seiner Zeit. Als kühner Neuerer aber erscheint Tassaert in den Marmorstandbildern der Generale von Seydlitz und Keith von 1781 und 1786, die, wie jene, vom Wilhelmsplatz in Berlin, hier durch Bronzenachbildungen ersetzt, ins Kaiser-Friedrich-Museum gekommen sind. Nach der fast ein Jahrhundert alten Gepflogenheit, Fürsten und Feldherren im römischen Theaterkostüm mit Allongeperücken darzustellen, wagte Tassaert zuerst, die Krieger in der wirklichen Uniform ihres Regimentes und dementsprechender natürlicher Haltung wiederzugeben. Die Umkehr war augenfällig und entscheidend.

Tassaerts Schüler war der hervorragende Berliner Gottfried Schadow (1764 bis 1850), der erste Großmeister der Berliner, ja der deutschen Bildhauerei dieses Zeitraums, durch den Berlin zum Hauptsitz und Ausgangspunkt der deutschen Bildhauerei des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts wurde. Die Hauptbücher über ihn haben Eggers und Friedländer geschrieben; aber auch er selbst hat durch eine Reihe von Druckschriften, denen sich Kupferätzungen und Steinzeichnungen (an 90 Blatt) anschließen, für die Verbreitung seiner Gedanken und Ansichten gesorgt, die durchaus auf ein persönliches Verhältnis zur Natur gerichtet waren. In der äußeren Aufmachung seiner Idealschöpfungen schwankt Schadow zwischen dem zopfigen Klassizismus der vorthorvaldsenschen Zeit, der er angehört, und dem Neuhellenismus, den Thorvaldsen (1770—1844) der deutschen Bildhauerei beschert hatte. Im Grunde aber blieb er der maßvolle norddeutsche Realist, der sich als Gegner der Nachahmung der Griechen wie jeder Nachahmung bekannte. Zopfig im ganzen wirkt noch sein von klarer Formensprache und reiner Empfindung getragenes Marmordenkmal des jung verstorbenen Grafen von der Marck (1791; Abb. 35) in der Dorotheenkirche; nach griechischem Stilgefühl streben seine Bildwerke am Brandenburger Tor, namentlich das berühmte eherne Viergespann, das es krönt; aber hier wie dort durchbricht Schadows Wirklichkeitssinn die Schranken der Zeitmode. Zu Schadows besten Arbeiten sinnbildlicher Art gehören seine Reliefs in Erdmannsdorffs Parolesaal des Berliner Schlosses. In Schadows Werkstatt wurde nach Fr. Gillys Entwurf auch der äußere Reliefsfries an Gentz' (S. 78) abgebrochenem Münzgebäude ausgeführt, der an Stülers neuer Münze wieder angebracht worden ist.

Schadows wichtigste Schöpfungen sind seine preußischen Fürsten- und Heldenstandbilder. Sein Marmorstandbild Friedrichs in Stettin (1793) stellt den König nicht mehr in heroischer Tracht, sondern in Feldherrnuniform, aber noch mit dem Hermelinmantel „drapiert", dar. In straffster Wahrheit und Lebendigkeit leuchten seine Marmorgestalten des alten Zieten (1794) als sinnend dastehenden Schlachtendenkers und des Alten Dessauers (1800) als Schlachtenlenkers im Kaiser-Friedrich-Museum. Das Schlachtenrelief am Sockel des Zietendenkmals zeigt noch den alten perspektivischen Reliefstil, den Thorvaldsen verschmähte. In Berlin steht das von Langhans 1795 entworfene Tauentziendenkmal mit dem Rundrelief von Schadow, in Rostock Schadows ehernes Blücherstandbild von 1818 mit Goethes Spruch. Schadows anmutigste Schöpfung aber bleibt die Marmorgruppe der innig umschlungen neben-

einander stehenden Kronprinzessin Luise und ihrer Schwester (1797) im königlichen Schlosse zu Berlin. Köstliche Büsten, wie die der Kronprinzessin in der Nationalgalerie und die des Rektors Meierotto im Joachimsthaler Gymnasium zu Berlin (Abb. 36) schließen sich an. Schadows letzte Marmorarbeit, das ruhende Mädchen von 1826 in der Nationalgalerie zählt zu dem „Griechischsten", was der Meister geschaffen hat.

In Dresden beginnt die Bildhauerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Gottfried Knöfflers (1715—82) völlig im Barock- oder Rokokogeschmack gehaltenen, raumkünstlerisch vortrefflich hingesetzten beiden Felsenbrunnen mit dem Tritonen und mit der Nereide von 1756 im Vorhof des Prinzenpalais am Taschenberg. Für sich betrachtet sind namentlich Knöfflers Kindergestalten, wie die dieser Brunnen und die der Einfriedigung des



Abb. 35. Der untere Teil von Gottfried Schadows Denkmal des Grafen von der Marck in der Dorotheenkirche zu Berlin. Nach Photographie.

Vorderhofes des Coselschen Palais, von frischem Reize. Für die Dresdener Bildner der nächsten Folgezeit, auf die wir hier nicht eingehen können, sei auf Schumanns Buch über Dresden und Gustav Müllers „Vergessene und halbvergessene Künstler" hingewiesen.

Nur auf die Weiterentwickelung der sächsischen Porzellanerzeugung in Meißen müssen wir noch einen Blick werfen. Auf die dritte, die „plastische" Periode Meißens (Bd. 5, S. 406), deren Hauptvertreter, Johann Joachim Kändler, erst 1775 starb, folgte als vierte die unfruchtbare Periode des Siebenjährigen Krieges, auf diese, nach der Neubegründung der Dresdener Kunstakademie, 1764—74 die fünfte, „die akademische Periode", die ihren Charakter durch den in Versailles geborenen, gleich 1754 nach Dresden berufenen Franzosen Victor Acier (1726—95) erhielt. Unter ihm vollzog sich im Meißner Porzellan der Übergang vom Rokoko zum Stil Louis XVI. Die weichen frischen Gestalten Aciers, seine Gärtner und Gärtnerinnen, seine Schäfer und Schäferinnen, seine Pariser Straßenverkäufer, die als Cris de Paris bekannt sind, gehören doch nicht eigentlich zur deutschen Kunst. Im Jahre 1774 übertrug August III. die Leitung der Porzellanmanufaktur dem Staatsmann Grafen Camillo

Marcolini. Die damit beginnende sechste Periode Meißens, in der der Klassizismus sich, französisch gedacht, vom Louis-Seize- zum Empirestil umbildete, endete 1814 mit Marcolinis Tod. Die Formen und Farben des Meißner Porzellans der Marcolini-Zeit, in deren Grau nur der königsblaue Grund einen kräftigen Ton anschlug, entsprachen dem natürlichen Eigenstil des Porzellans nicht mehr; immerhin aber gelangen der elbischen Porzellanplastik, die tonangebend für ganz Deutschland wurde, auch unter Marcolinis Leitung noch manche feine Schöpfungen, die sich, wie Christian Adolf Jüchzers (1752—1811) „glücklicher Vater" und „glückliche Mutter", den klassischen Rokokowerken Kändlers würdig anreihen.

Auch in der Wiener Bildhauerei und gerade in ihr, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Raphael Donner (Bd. 5, S. 409) einen bedeutenderen und sogar einen unmittelbarer von der Antike berührten Meister besessen hatte, als ihr in der Folgezeit beschieden wurde, folgte, wie H. Tietze es ausdrückt, „auf die goldene Ära des Hochbarocks ein silbernes Zeitalter, in dem die Kräfte matter pulsieren und Anmut und Geschicklichkeit tiefergehende Begabung ersetzen". Immerhin läßt sich auch innerhalb der bau- und gartenkünstlerischen Aufgaben, die ihr jetzt auch in Wien hauptsächlich zufielen, der Übergang vom Barock mit leicht altklassizistischem Anflug zum Klassizismus, dem der Zopf noch hinten hängt, in einer Reihe begabter Bildhauer verfolgen.


Abb. 36. Gottfried Schadows Marmorbüste des Rektors Meierotto im Joachimsthalischen Gymnasium zu Berlin. Nach Photographie. (Zu S. 83.)

Unter dem Einfluß Raphael Donners entwickelte sich der Wiener Johann Georg Dorfmeister (1736—86), als dessen feinstes Werk die wohlaufgebaute allegorische Alabastergruppe zur Vermählung Josephs II. anzusehen ist, die jetzt in der Wiener Staatsgalerie aufgestellt ist.

Mehr noch als Dorfmeister aber wurde der in München gebildete Schwabe Franz Xaver Messerschmidt (1732—83) in Wien von der fein-strengen Formensprache Donners berührt. Reizvoll sind seine Arbeiten am Savoyschen Damenstift in Wien, das um 1770 entstand, am reizvollsten wirkt die Brunnenfigur der Witwe von Sarepta mit den vasentragenden Knäblein im Hofe des Stiftes. Die Umrahmung ist streng klassizistisch, die Gruppe aber von warmem bürgerlich-sittenbildlichen Leben erfüllt. Am eigenartigsten aber tritt Messerschmidt uns in seinen phantastischen Charakterköpfen und packenden Bildnisbüsten entgegen, derentwegen man ihn den „Hogarth der Bildnerei" genannt hat. Seine lebensvollste Bildnisbüste ist die Gerhard van Swietens im Bogengang der Wiener Universität; einige seiner packendsten Charakterköpfe besitzt die Wiener Staatsgalerie.

Am entschiedensten im Übergang zum 19. Jahrhundert stehen die Wiener Bildhauer Martin Fischer und Franz Zauner. Der Allgäuer Martin Fischer (1741—1822), unter dessen Händen sich nach Tietzes Ausdruck „die Kunst im besten Sinne verbürgerlicht", kam schon 1760 nach Wien. Zu seinen anmutvollsten und gemütreichsten Schöpfungen gehören der Brunnen der Wachsamkeit von 1783 an der Alserstraße, der Mosesbrunnen von 1790 auf dem Franziskanerplatz und der Leopolds- und der Josephsbrunnen von 1804 am Graben in Wien. Seine Schöpfungen, die unvermerkt vom Altklassizismus Donners zum Neuklassizismus hinüberleiten, lassen sich aus dem Straßenbild Wiens nicht fortdenken.

Bewußter als Martin Fischer aber schlug der Oberinntaler Franz Zauner (1746 bis 1822), der als der eigentliche Neuklassizist Wiens gilt, den Weg des Zeitstils ein. Er fing in Schönbrunn unter dem Gartenkunstbildhauer Wilhelm Beyer (1725—1806) an. In Rom schuf er die klassizistische Andromeda der Wiener Staatsgalerie, nach seiner Rückkehr die Torpfosten-Karyatiden des Palais Fries (S. 79). Zu seinen von weicherem Wohllaut umflossenen Hauptschöpfungen gehört sein schlicht und groß empfundenes Grabmal Leopolds II. in der Augustinerkirche zu Wien. Sein eigentliches Meisterwerk aber ist das Reiterstandbild Josephs II. auf dem Josephsplatz (1795—1806). In strengem Linienfluß baut die noch von antiker Tracht umhüllte Reitergestalt sich auf; in absichtlich hellenisierender Formensprache erzählen die Reliefs von dem menschenfreundlichen Tun des Monarchen. In Zauner lebte der Geist Donners sich aus und regten sich zugleich die ersten Hauche des Winckelmannschen Neuklassizismus.

In Bayern und Franken, wo kein Donner der neuen Richtung vorgearbeitet hatte, verlief der Übergang von der barocken zur klassizistischen Bildhauerei nicht so allmählich wie in Wien. Hauptsächlich von München aus hatte Egid Quirin Asam (Bd. 5, S. 406), der gerade 1750 in Mannheim starb, Süddeutschland mit seinen feinen, im üppigsten Rokoko prangenden Ausstattungs-Bildwerken versehen; und durchaus auf dem Boden des Rokokos sind auch Bildhauer wie Johann Baptist Straub (1704—84) und Ignaz Günther (1725—75) erwachsen, deren lebenswarme Altarwerke zahlreiche oberbayrische Kirchen schmücken. Erst der Oberösterreicher Franz Schwanthaler (1762—1820), der seit 1785 in München arbeitete, leitet zu dem jüngeren, völlig neuklassizistischen Geschlecht seines berühmten Sohnes Ludwig hinüber (S. 180). Franz Schwanthaler schuf unter anderem eine Reihe tüchtiger Büsten für das bayrische Herrscherhaus und für den „Englischen Garten" den als „der Harmlose" bekannten Genius des Landlebens.

In Würzburg herrschte um 1750 noch die flämische Künstlerfamilie der Auwera von Mecheln: Jacob van der Auwera (um 1700—1760) mit seinen Söhnen Lukas Anton und Johann Wolfgang, die Brunnen, Schlösser und Kirchen mit Bildwerken im Geiste Berninis schmückten. Bedeutender und vor allem deutscher als sie war ihr Nachfolger, der 1730 geborene Peter Wagner, der die Sommerschlösser und Gärten der Würzburger Fürstbischöfe, aber auch die Altäre und Kanzeln der Stadt und ihrer Nachbarschaft mit klassizistisch angehauchten, im Grunde immer noch barocken, aber anmutig frischen Bildwerken schmückte.

Schwaben schenkte der deutschen Bildhauerei in dieser Zeit zwei namhafte Meister, Landolin Ohmacht aus Dünningen und den seinerzeit als Weltgröße gefeierten Stuttgarter Johann Heinrich Dannecker. Landolin Ohmacht (1760—1834), der nach Straßburg übersiedelte, hatte sich trotz seiner späten Lebenszeit und trotz der antiken Stoffe, die er bevorzugte, erst wenig von der Formensprache des Neuklassizismus angeeignet. Sechs Musen schuf er für die Außenseite des Straßburger Theaters; dann aber auch Denkmäler wie das des 1813 gestorbenen Professors Koch und des 1806 gestorbenen Predigers Jakob Oberlin in der Thomaskirche zu Straßburg. Seine kirchliche Kunst vertritt der Gekreuzigte mit den Gestalten der Religion und der Caritas in der protestantischen Kirche zu Karlsruhe.

Vollständig im Fahrwasser des Klassizismus bewegte sich der Stuttgarter Johann Heinrich Dannecker (1758—1841), der Freund Schillers, der Schüler Pajous (S. 29) in Paris, der Bewunderer Canovas in Rom. Am ausführlichsten hat W. Spemann sein Wirken geschildert. Wenn man Dannecker in Rom auch „den Griechen" nannte, so war er

Grieche doch mehr aus literarischer als aus bildnerischer Überzeugung; seine Kunst behält daher etwas Unausgeglichenes und überzeugt die Nachwelt weit weniger, als sie die Mitwelt hinriß. Noch aus seiner römischen Zeit stammen die Ceres als Sommer und der Bacchus als Winter im Stuttgarter Schlosse. Beide wirken klassizistisch im Sinne Canovas. Eigenartiger war das 1791 vollendete „Mädchen, das um einen toten Vogel trauert". Das Gipsmodell besitzt das Stuttgarter Museum, die Ausführung in Marmor befindet oder befand sich in holländischem Privatbesitz. Der Klassizismus im Sinne Canovas ist hier von deutschem Selbstempfinden durchwärmt. Bekannt ist die innerlich beseelte Büste Schillers, die Dannecker 1794 modellierte. In Marmor steht sie in der Bibliothek zu Weimar, die Kolossalwiederholung von 1810 im Museum zu Stuttgart; 1797 entstand Danneckers kleine Sappho, deren Marmorausführung von 1802 dem Stuttgarter Museum gehört. Seit 1803 aber arbeitete er an seinem berühmtesten Werke, der Ariadne auf dem Panther (Abb. 37), deren Marmorausführung sich im Besitze der Familie v. Bethmann-Hollweg im „Ariadneum" in Frankfurt befindet. Das viel bewunderte und oft getadelte Werk zeigt alle Vorzüge und alle Schwächen des Meisters.



Abb. 37. Johann Heinrich Danneckers Ariadne auf dem Panther. Marmorgruppe im Museum Bethmann-Hollweg zu Frankfurt a. M. Nach Spemanns „Museum".

Dannecker ebenbürtig war Alexander Trippel (1754 bis 1833) aus dem benachbarten Schaffhausen, der früh nach London und nach Kopenhagen kam, wo er Schüler des winckelmannisch gerichteten Bildhauers Johann Wiedewelt wurde. Später arbeitete er gelegentlich in fast allen Hauptstädten Europas. Uns Deutschen ist er vor allem durch seine apollinische Goethebüste ans Herz gewachsen, deren erste Ausführung sich im Schlosse zu Arolsen, deren zweite sich in der Bibliothek zu Weimar befindet.

Man sieht, an Einzelschöpfungen der Bildhauerkunst fehlte es in Deutschland zwischen 1750 und 1815 keineswegs; aber den Bildwerken fehlte eine gemeinsame völkische Richtung; nur der allmähliche Übergang aus der barocken in die alt- oder neuklassizistische Art läßt sich in der ganzen deutschen Bildhauerei verfolgen, aus deren zahlreichen Durchschnittsmeistern einige wenige, wie Zauner in Wien, Dannecker in Stuttgart und Schadow in Berlin, höher emporragen. Wenn uns Schadow als der neuzeitlichste und lebensvollste von ihnen anspricht, so war er auch der jüngste von ihnen.

3. Die deutsche Malerei von 1750 bis 1815.

Von stärkerer Weltwirkung als die deutsche Bildnerei war die deutsche Malerei dieses Zeitraums, an deren Spitze Anton Raphael Mengs, der Freund Winckelmanns, der in Dresden, Rom und Madrid heimische Meister, steht, der vom eklektischen Klassizismus im Sinne der italienischen Hochrenaissancemaler allmählich zum hellenistischen Klassizismus im Sinne Winckelmanns überging und zu seinen Lebzeiten in weiten, wenn auch nicht allen Künstlerkreisen Europas als der führende Geist der neuen Richtung anerkannt wurde. Mengs war Sachse. Sein Vater kam von Kopenhagen. Die klassizistische Richtung ging eben vom germanischen Norden Europas aus, während Süddeutschland wenigstens in der katholischen Kirchenmalerei länger in den Geleisen der alten Barockkunst weiterfuhr. Für unsere Kenntnis der deutschen Malerei dieses Zeitraums kommen außer den weitergreifenden älteren Werken von Förster, Lübke und Janitschek, von Stübel, Riegel und dem Grafen Raczynski, von Gurlitt, Pecht und Bötticher namentlich die Schriften von Hamann, von Biermann, von Ludwig Justi und von Paul Ferdinand Schmidt in Betracht.

Die zwischen 1720 und 1760 geborenen Meister dieses Zeitraums gingen noch von der Maltechnik und zumeist auch noch von dem Grundempfinden der alten Barock- und Rokokokunst aus. Dem zwischen 1760 und 1785 geborenen deutschen Malergeschlecht war es schon heiliger Ernst mit der Rückkehr zur Natur und zur Antike, gelegentlich sogar schon zum Mittelalter. Die Romantik, deren Vorherrschaft unser nächster Abschnitt gehört, beginnt erst in den nach 1785 geborenen Malern ernsthaft nach künstlerischer Gestaltung zu ringen. Einzelne Vorläufer und Nachzügler aber gab es in allen diesen Zeitabschnitten.

Ismael und sein Sohn Anton Raphael Mengs stehen, wie gesagt, an der Spitze der Bewegung. Nachdem Friedrich Pecht und Karl Justi das Wirken Raphael Mengs geschildert hatten, ist beiden Meistern der Verfasser dieses Buches erneut nachgegangen.

Ismael Mengs (um 1689—1764) war, von deutscher Herkunft, in Kopenhagen geboren und hier Schüler des französisch-akademischen Barockmalers Benoît Coffre gewesen, seit 1714 aber Hofmaler in Dresden. Von seinen eigenen, noch der alten Richtung angehörigen Gemälden läßt sich nicht viel sagen. Sein Bildnis des Leipziger Tuchkaufmanns Rahl in Leipzig wirkt natürlicher als sein „posierendes" Selbstbildnis in Dresden. Seine kleinen Schmelzbilder (Miniaturen) im Grünen Gewölbe und in der Galerie zu Dresden sind tüchtige Arbeiten in der damals üblichen Richtung. Aber das Bewußtsein von der Notwendigkeit einer Umkehr muß gerade in Ismael Mengs lebendig gewesen sein. In der Rückkehr zu Rafael von Urbino und Antonio von Correggio, deren Art verschmolzen werden sollte, erkannte er alles Heil der Kunst. Daß sein eigener Sohn berufen sei, diese Rückkehr und diese Verschmelzung zu vollziehen, stand bei ihm fest, noch ehe dieser (auf einer Reise seiner Mutter) in Aussig geboren wurde. Zielbewußt gab er ihm die Namen Anton und Raphael; und einem Leipziger Freunde, der ein ungläubiges Gesicht dazu machte, daß der kleine Neugeborene Rafael und Correggio in einer Person werden sollte, antwortete er: „Er soll und muß."

„Er soll und muß." Unter dieser Losung wurde Anton Raphael Mengs (1728 bis 1779) zum Künstler erzogen, erst unter strengster väterlicher Zucht in Dresden, dann (1740 bis 1744), immer noch unter Aufsicht seines Vaters, in Rom, wo er hauptsächlich im Vatikan kopierte, aber auch die schon klassizistisch angehauchte Schule Marco Benefiales (1684—1764) besuchte. In Dresden wurde der Siebzehnjährige 1745 zum Hofmaler, der Dreiundzwanzigjährige 1751 zum Oberhofmaler, in Madrid zehn Jahre später, nachdem er inzwischen meist

mit Winckelmann vereint in Rom gewirkt hatte, zum ersten Maler des Königs von Spanien ernannt. In Madrid lebte und arbeitete Mengs 1761—69 und 1774—76. Seine letzten Jahre verbrachte der früh Verbrauchte in Rom. Man sieht, seines Vaters Erziehung hatte erzielt, was sie wollte. Was sich, natürlich bei angeborener Begabung, auf verstandesmäßigem Wege durch eisernen Fleiß und strenge Zucht erreichen läßt, hat Anton Raphael Mengs erreicht. Die Mitwelt feierte ihn. Als er gestorben war, widmeten die Italiener Ratti und Bianconi, der Spanier Nicola de Azara und der Franzose Guibal ihm begeisterte Lobschriften; und noch 1839 bezeichnete der Franzose Viardot Mengs als den größten Maler des 18. Jahrhunderts. Der Rückschlag trat in Deutschland schon mit Carstens und dessen Verehrern (S. 98) ein; und die Nachwelt hat sich seitdem, bei aller Anerkennung der Tüchtigkeit des Meisters, nicht wieder für ihn begeistert.

Mengs selbst hat seine künstlerischen Anschauungen in zahlreichen Schriften niedergelegt, die bald nach seinem Tode von Azara, von Fea und von Guibal, schon 1786 auch in deutscher Übersetzung von Prangl herausgegeben wurden. Rafael und Correggio blieben, wie sein Vater es bestimmt hatte, seine nächsten Leitsterne, namentlich Correggio, der sein Abgott war. Sein Streben, die Vorzüge aller größten Meister in sich zu vereinigen, wird in allen seinen Schriften unzweideutig ausgesprochen. Als er sich in Rom mit Winckelmann, der zu ihm aufsah, befreundete, trat natürlich auch die Nachahmung der Antike hinzu.



Abb. 38. Amor, einen Pfeil schleifend. Pastell von Anton Raphael Mengs in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Wie früh Mengs scharfe Beobachtung mit technischer Meisterschaft zu verbinden verstand, zeigen schon die zwölf Pastellbildnisse und der pfeilschleifende Amor (Abb. 38) der Dresdener Galerie, die seinem 17. und 23. Lebensjahr entstammen. Als kirchlicher und weltlicher Geschichtenmaler vollzog er den Umschwung zum Frühklassizismus in Rom 1757 mit seinem Deckenbild der Verherrlichung des heiligen Eusebius in Sant' Eusebio, das anstatt der „Untersicht“ der barocken Deckenmalerei wieder den aufrechten Anblick vom Eingang voraussetzte, und mit seinem berühmten „Parnaß“ von 1761 in einer Decke der Villa Albani, der einfach ein an die Decke übertragenes Staffeleibild von schon hellenisierender Formensprache, aber auch nicht mehr einheitlicher Bildwirkung ist. Seine Deckenbilder im Schloß zu Madrid (1761—75), wie die Verherrlichung des Herkules im Wohnzimmer des Königs, die Vergöttlichung Trajans im Speisesaal, denen sich die Wandbilder der Jahreszeiten im „Salon der Königinmutter“ anreihen, haben neben denen Tiepolos (Bd. 5, S. 87) einen schweren Stand, genügen aber in ihrem sorgfältigen reinen, wenn auch trockenen Linienfluß und ihrer frischen, blühenden, wenn auch nicht koloristisch vereinheitlichten Farbenpracht schließlich allen Ansprüchen, die anerzogenes Wissen, Können und Wollen zu befriedigen imstande sind. Von Mengs in Öl gemalten Kirchenbildern befinden sich die meisten in Madrid, in Petersburg und in Wien. Sein großes Altarbild der Himmelfahrt Christi in der katholischen Kirche zu Dresden, das, früh bestellt, erst spät, nach unendlichen Mahnungen abgeliefert wurde, hat nichts Erwärmendes. Ansprechender sind sein Christus als Gärtner von 1771 im All Souls College in Oxford, seine deutlich von Correggio beeinflußte Anbetung der Hirten von 1772 in Madrid, die Madonna zwischen zwei Engeln von 1770

und der Traum Josephs von 1773 in Wien. Die Lehren Winckelmanns wirkten namentlich in Mengs' Darstellungen aus der griechischen Götter- und Heldensage nach, von denen nur die beiden Hauptstücke seiner letzten Jahre, das Parisurteil und Perseus und Andromeda in Petersburg genannt seien. Dem Perseus diente der Apoll von Belvedere, der Andromeda die weibliche Gestalt eines Reliefs der Villa Pamfili zum Vorbild. In Bildern dieser Art erscheint Mengs als unmittelbarer Vorläufer Davids (S. 40).

Von Mengs' eigentlichen Schülern sei hier nur der Franzose Nicolas Guibal (1725 bis 1784) genannt, der 1755 als Hofmaler und Akademiedirektor nach Stuttgart berufen wurde. Deckengemälde seiner Hand sieht man in der Akademie (der ehemaligen Karlsschule) zu Stuttgart und im Schlosse Monrepos bei Ludwigsburg.

Bleiben wir im übrigen zunächst in Sachsen, das Mengs' Heimat war, so haben wir hier noch Adam Friedrich Ösers von Preßburg (1717—99) zu gedenken, über den Geyser, Geiger und Dürr geschrieben haben. Noch elf Jahre jünger als Anton Raphael Mengs, war Öser neuklassizistischer angehaucht als dieser, im Grunde aber doch noch ein richtiger Zopfmeister. Das Wort von der stillen Einfalt der Alten hatte es ihm angetan. An der Wiener Akademie erzogen, taucht er 1749 in Dresden auf, wo sich alsbald nahe Beziehungen zwischen ihm und dem eben dort eingezogenen Winckelmann entwickelten. Oeser wurde Hofmaler in Dresden und 1763 Akademiedirektor in Leipzig. Wie er in Dresden Winckelmann im Zeichnen unterrichtet hatte, so nahm er sich in Leipzig des jungen Goethe an. Berühmt war sein von Goethe gefeierter Leipziger Bühnenvorhang, dessen rhetorische Darstellung vor halbkreisförmiger toskanischer Säulenhalle schon durchaus neuklassizistisch wirkt. Am besten lernt man seine absichtlich schlichte, etwas dürftige Art in der Nikolaikirche zu Leipzig, im Leipziger Museum und in der Dresdener Galerie kennen, deren Gruppenbildnis seiner Kinder von 1766 ihn nicht als starken, aber doch als zielbewußten Meister kennzeichnet.

In Dresden selbst, dessen vergessenen und halbvergessenen Künstlern G. O. Müller ein ehrendes Buch gewidmet hat, herrschte während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch der französische und italienische Einfluß. Pariser, wie Silvestre (Bd. 5, S. 428), war Charles Hutin (1715—76), der erste Direktor der 1764 neu eingerichteten Dresdener Akademie, der die Richtung seines Lehrers Lemoine (Bd. 5, S. 195) in Dresden weiterführte. Venezianer war Giovanni Battista Casanova (1723—95), der in Rom Mengs' Schüler und Winckelmanns Antikenzeichner gewesen war, ehe er 1764 als Akademieprofessor nach Dresden übersiedelte. Winckelmann nannte unseren Meister, von dessen Gemälden in öffentlichen Sammlungen keines erhalten zu sein scheint, „den besten Zeichner in Rom". Künstlerisch langlebiger war jedenfalls sein Landsmann Bernardo Belotto, genannt Canaletto (1720—80; Bd. 5, S. 428), der mit ihm und Hutin 1764 an der Akademie angestellt wurde, aber schon 1768 Dresden mit Warschau vertauschte.

Zu den frischesten und deutschesten Dresdener Meistern dieses Zeitraums dagegen gehört der Bildnismaler Anton Graff von Winterthur (1736—1813), der seit 1766 in Dresden lebte, von wo aus er zahlreiche Kunstreisen nach anderen norddeutschen Städten unternahm. Muther und Vogel haben ihm Schriften gewidmet. Mit Umgehung des Klassizismus bezeichnet Graffs farbige, saftige Bildniskunst, die zahlreiche zeitgenössische Größen verewigte, eine gesunde Umkehr zur unmittelbaren Anschauung und Wiedergabe der Natur, aber auch eine bewußte Aufrechterhaltung der malerischen Pinselführung der guten alten Zeit, die gerade

in Deutschland nur allzu rasch verlorenging. Seine meisten Bildnisse, meist Brustbilder oder Halbfiguren, befinden sich in der Leipziger Universitätssammlung, im Leipziger Museum, in der Dresdener Galerie und zerstreut in sächsischem Privatbesitz. Als Vertreter einer neuzeitlichen bürgerlichen Bildnismalerei lernen wir ihn schon in Dresden von seinen besten Seiten kennen. Bilder wie die Halbfigur der Frau Boehme auf dunkelgrauem Grunde in goldgelbem, vorn ausgeschnittenem, mit Spitzen und grünen Schleifen besetztem Kleide sind Muster natürlicher, lebensfroher Auffassung. Selbst Graffs Bildnisse vom sächsischen Hofe, wie das König Friedrich Augusts des Gerechten in ganzer Gestalt, das freilich noch nach altem Muster eine Säule und einen grünen Vorhang im Hintergrunde zeigt, hat alle höfische Aufgebauschtheit verloren; und die verschiedenen Selbstbildnisse des Meisters, wie sein jugendliches Kniestück von 1765, das lebensprühende Bildnis des Fünfzigers (Abb. 39), der, mit Palette und Pinsel bewaffnet, in ganzer Gestalt quer auf einem Stuhle sitzt, und das ergreifende Altersbild des Meisters mit der Brille gehören zu den schönsten Erzeugnissen der Bildniskunst des Zeitalters der Umkehr.



Abb. 39. Anton Graffs Selbstbildnis des Fünfzigers. Gemälde in der Staatsgalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Weicher und empfindsamer als Graff, mehr ein Sohn des 18. Jahrhunderts im Sinne der Franzosen und Engländer, tritt uns Christian Leberecht Vogel (1759—1816) entgegen, dessen meiste Bilder, auch sie hauptsächlich Bildnisse, sich im Privatbesitz des sächsischen Adels erhalten haben. Daß er die Farben malerischer zu mischen und zu verreiben verstand als die meisten seiner deutschen Zeitgenossen, zeigt schon das bebekannte sittenbildlich aufgefaßte Doppelbildnis seiner spielend am Boden sitzenden Söhnchen in der Dresdener Galerie.

Als Landschafter schließt sich diesen Meistern Johann Christian Klengel (1751 bis 1824) an, der 1800 nach seiner Heimkehr von Rom Professor der Dresdener Akademie wurde. Zu den Begründern eines völkischen Realismus und den Vorläufern Kaspar David Friedrichs stellt P. F. Schmidt ihn in seinem an neuen Gesichtspunkten reichen Buch über die deutsche Landschaftsmalerei dieser Zeit; und bewußte Naturnähe atmen wirklich manche Bilder seiner mittleren Reifezeit, wie die große Abendlandschaft von 1802 in Gotha; andere rechnen Klengel zu den Begründern der älteren klassizistischen deutschen Landschaft, deren Meister vornehmlich an Dughet (Bd. 5, S. 185) anknüpften, ihren auf schöne Baum- und Bergumrisse erpichten Darstellungen, die in der Regel mit Gestalten der griechischen Götter- und Heldenwelt ausgestattet wurden, aber manchmal schon einen idyllisch-romantischen Anhauch

verliehen. Beide Richtungen kreuzen sich in dem Meister, der jedenfalls über die akademische Schablone hinausstrebte. Klengels Dresdener Bilder, wie die Abendlandschaft mit Apoll und den Herden Admets und die arkadische Landschaft mit dem Wasserfall, kennzeichnen seine Durchschnittsart. Klengels Dresdener Mitschüler Christoph Nathe (1753—1808), von dem sich nur Wasserfarbblätter, z. B. in Berlin, erhalten haben, wirkt in seiner frischen, unmittelbaren Naturnähe bereits als Vorläufer des Impressionismus.

Auch im Berlin Friedrichs des Großen gaben, wie wir schon gesehen haben (Bd. 5, S. 429), um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch französische Meister den Ton an. Charles Amedée Philippe van Loo (1719 bis nach 1790) wurde gleich 1751 Hofmaler des großen Königs, Blaise Nicolas Lesueur (1716—82) wurde nach Antoine Pesnes (1683 bis 1757) Tode Direktor der Berliner Kunstakademie.

In Berlin geboren aber waren die jüngeren Mitglieder der ihrerzeit gefeierten, unter sich verschwägerten Bildnismalerfamilien Lisiewski und Matthieu, deren gefällige und geschmeidige Kunst noch im Boden des Rokokos wurzelte. Der Stammvater der Familie, der Pole Georg Lisiewski (1674—1746), wurde auf Kosten des Baumeisters Cosander von Goethe (Bd. 5, S. 389) in Berlin ausgebildet, wo er sich niederließ. Sein Sohn und seine Töchter spielten als Hofmaler und Hofmalerinnen in deutschen Ländern eine Rolle. Am bedeutendsten war sein Enkel Georg David Matthieu (1736—78), über den Steinmann und Witte ein Buch veröffentlicht haben. Er wurde schon 1762 mecklenburgischer Hofmaler in Ludwigslust; Bilder seiner Hand lernt man am besten im Schweriner Museum kennen.

Der erste in Berlin geborene Maler aber, der in seiner Vaterstadt (1783) Akademiedirektor wurde, war Christian Bernhard Rode (1725—97), ein Schüler Pesnes und van Loos (Bd. 5, S. 429), der wie diese doch noch im Rokokorausch befangen war. Zahlreiche blühende, leicht hingeworfene Deckengemälde seiner Hand in Berliner und Potsdamer Schlössern, z. B. im Elisabethsaal des Berliner Schlosses, denen sich Altarblätter wie die Kreuzabnahme in der Marienkirche zu Berlin anschließen, zeigen seine geschickte Art, ohne sonderlichen Aufwand von Geist oder Kraft den ihm gestellten Aufgaben gerecht zu werden.

Schüler Rodes, wenigstens im Aktzeichnen, war dann der erste selbständig und eigenartig empfindende deutsche Künstler, der Danziger Daniel Chodowiecki (1726—1809), dessen Gesamtwirken Oettingen und Kämmerer geschildert haben. Als Dilettant hatte er in einem Ladengeschäft mit der Herstellung kleiner Schmelzbilder für Dosendeckel begonnen. So wenig wie diese zeigen seine immer noch rokokohaft empfundenen kleinen Ölbilder, wie „die Gesellschaft im Tiergarten“ in Leipzig, das Blindekuhspiel, der Hahnenschlag und die Bildnisse im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, ein selbständig bedeutsames Gesicht. Aufsehen erregte jedoch 1767, zunächst des damals vielbesprochenen Gegenstandes, doch auch seiner anschaulichen Wiedergabe seelischer Zustände wegen, sein Ölgemälde des Abschieds des unschuldig verurteilten Calas von den Seinen, das in die Berliner Nationalgalerie aufgenommen worden ist. Die Vervielfältigung dieses Bildes führte Chodowiecki zur Kupferätzung, die nun sein eigentliches Lebenselement wurde. Seine Radierungen, die Engelmann zusammengestellt hat, gehören zu den feinsten Blättern ihrer Zeit. Es sind Buchillustrationen, Almanachfolgen und Einzelblätter. Den Klassizismus machte Chodowiecki, wo der Gegenstand es mit sich brachte, aus gewisser Entfernung mit. In seinen bürgerlich-sittenbildlichen Darstellungen aber, die seine Stärke sind, folgte er, wenn auch nicht ganz manierfrei, der Natur und dem Leben, dem Geiste der Zeit und seinem eigensten Empfinden, das sich als schlichtes deutsches

Volksempfinden erweist. Zu seinen berühmtesten Einzeldarstellungen gehören die frühen „Bauern" und „Betteljungen", die „Begegnung am Frühlingsmorgen", die „Wachtparade in Potsdam", die „Kinderstube" und die beiden „Lhombretische". Zu seinen charakteristischsten Buchbildern rechnen wir die zu Lessings „Minna von Barnhelm" (Abb. 40), zu den berühmtesten Folgen die zwölf brandenburgischen Kriegsszenen (1787), die zwölf Begebenheiten aus der Zeitgeschichte (1792—93), der hogarthisch empfundene „Lebenslauf einer Buhlschwester" (1771), das „Leben eines Liederlichen" (1771) und die „natürlichen und affektierten Handlungen", in denen die Abkehr von der Überkultur und die Rückkehr zur Natürlichkeit nicht nur gepredigt, sondern auch durch die künstlerische Tat vollzogen wird. Köstliche Handzeichnungen folgen, wie die „Reise nach Danzig" in der Berliner Akademie, schließen sich an. Es verdient volle Beachtung, daß, wie im 15. Jahrhundert, die Erhebung der deutschen Kunst zu ihrem eigensten Können und Wollen abermals auf dem Gebiete der graphischen Künste erfolgte.

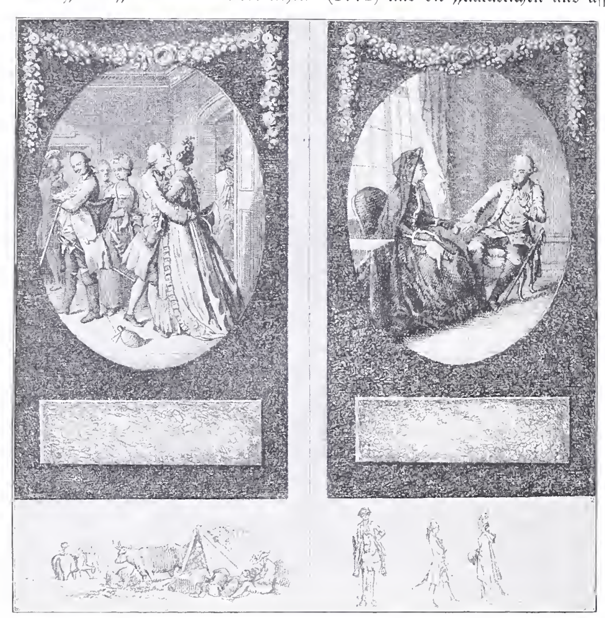


Abb. 40. Daniel Chodowieckis Radierungen zu Szenen aus dem I. und V. Akt der „Minna von Barnhelm". Nach dem Originalblatt im Kupferstichkabinett zu Dresden.

Ein nicht minder entschiedener Umschwung als in Chodowieckis figürlichen Darstellungen vollzog sich in Berlin gleichzeitig in Johann Philipp Hackerts (1737—1807) Landschaftsmalerei. Hackert, der, geborener Prenzlauer, an der Berliner Akademie ausgebildet wurde, entwickelte sich zu einem der meist gefeierten Künstler seines Faches. Sein Ruhm im Ausland glich fast dem des Mengs; und kein Geringerer als Goethe widmete ihm eine eingehende Lebensbeschreibung, der Heinrich Meyer die künstlerische Würdigung hinzufügte. Seine Erfolge verdankt Hackert der neuen, mehr an die Thieles (Bd. 5, S. 428) als an die Canalettos (Bd. 5, S. 89) anknüpfenden Art, „Ansichten" d. h. Landschaftsbildnisse zu malen, die der Zeitgeschmack aufing, neben den Bildnissen geliebter oder geehrter Menschen zu begehren.

Seine großen italienischen Landschaftsbilder, die man in den neapolitanischen Schlössern, in der Villa Borghese in Rom, in den öffentlichen Sammlungen von Kassel, Weimar, Gotha, Oldenburg, Hamburg, Montpellier und Chantilly sieht, erscheinen im Urteil der Nachwelt trotz ihrer klaren Luftperspektive und ihrer zielbewußten Anordnung hart, kalt und nüchtern. Ernst Förster meinte, den Begriff des „Baumschlags“ auf Hackert zurückführen zu können. Goethe aber, der im guten Sinne Hackerts Preußentum hervorhob, scheint auch in seiner Kunst etwas von dem preußischen Stil, von dem man heute spricht (S. 78), gefunden zu haben.

Im weiteren Norddeutschland tritt uns als glänzender Bildnismaler diesseits der Jahrhundertmitte zunächst Johann Georg Ziesenis (1717—77) entgegen, der, in Kopenhagen geboren, seine Kunst an verschiedenen, auch süddeutschen Höfen ausübte, 1766 aber Hofmaler Georgs II. in Hannover wurde, wo er starb. Übrigens wurde Ziesenis 1768 auch Mitglied der Haarlemer Lukasgilde und war in Holland nicht minder begehrt als in Deutschland. Er ist im wesentlichen noch Rokokomaler. Seine Stärke war, vornehme Herren und Damen in bewegten, aber nicht unnatürlichen Stellungen, ihrer Würde entsprechend und doch mehr menschlich als fürstlich aufgefaßt, in den Bildrahmen zu setzen. Die manchmal etwas maskenhaft wiedergegebenen Köpfe streben noch alle einem bestimmten Typus zu. Die feingestimmte, frische Farbenpracht seiner Bilder aber läßt manche ihrer Schwächen übersehen. Im Reichsmuseum zu Amsterdam hängen drei Bildnisse Wilhelms V. von Oranien von seiner Hand, im Haager Museum ein Bild desselben Fürsten und das seiner Gemahlin, der preußischen Prinzessin Sophie Wilhelmine. Das Bildnis des schaumburg-lippeschen Ehepaares im Schloß zu Bückeburg und das des Herzogs Christian von Pfalz-Zweibrücken im Besitze des ehemaligen Großherzogs von Hessen gehören zu seinen Glanzleistungen.

Gleichzeitig besaß das benachbarte Braunschweig in Johann Friedrich Weitsch, genannt Pascha Weitsch (1723—1803), einen Landschafter, der, durch Kopieren in der Salzdahlumer Galerie gebildet, deren Direktor er später wurde, nur die malerische Natur als solche wiederzugeben trachtete, diese aber durch eine altmeisterlich gefärbte Brille ansah. Von seinen zehn Bildern im Braunschweiger Museum zeigen ihn die beiden Darstellungen des Eichwaldes bei Querum von 1784 und 1792 mit ihren knorrigen, von Sonnenstrahlen gestreiften Stämmen und ihren üppigen verschlungenen Laubkronen auf der Höhe seines Könnens.

Hessen-Kassels Stolz war die weitverzweigte, aus Haina stammende Künstlerfamilie Tischbein. Nicht weniger als 23 Mitglieder dieser Familie, von denen weitaus die meisten Künstler waren, hat Ed. Michel nachgewiesen. Wir können hier nur drei von ihnen hervorheben. Johann Heinrich Tischbein der Ältere (1722—89) hatte sich unter Charles van Loo (Bd. 5, S. 195) in Paris und unter Piazzetta (Bd. 5, S. 85) in Venedig gebildet; heimgekehrt, wurde er 1750 Hofmaler in Kassel, 1776 der erste Direktor der dortigen Kunstakademie. Seine Geschichtsbilder sind, von einigen Kasseler Kirchengemälden abgesehen, fast durchweg der griechisch-römischen Welt entlehnt, sind ihren Gegenständen nach also durchaus klassizistisch, ihrer Ausführung nach aber wirken sie, in kleinem Maßstab gehalten, wie trockenere Adriaen van der Werffs (Bd. 5, S. 356). Genannt seien Jupiter und Kallisto (1756), Äneas und Dido (1773) und der Raub der Helena (1787) in der Kasseler Galerie, die 30 Bilder seiner Hand besitzt. Annehmbarer, aber hart und noch rokokohaft, wirken seine Bildnisse, von denen das Jugendbild Lessings in Berlin genannt sei. Sein Schüler und Neffe Johann Friedrich August Tischbein (1750—1812) war hauptsächlich Bildnismaler und gehörte als solcher zu den besten seiner Zeit. Er wurde 1771 Hofmaler in Kassel, 1800 an

Stelle Ösers Direktor der Leipziger Akademie. Die Bildnisse seiner mittleren Zeit, wie noch das der Erbstatthalterin von Holland (1789) im Berliner Schloß und das der Gräfin Bose (ebenfalls 1789) in Dresden, die die Dargestellten auf demselben gelben Sofa seines Ateliers zeigen, sind noch wärmer und malerischer in der Anordnung und der Pinselführung als seine späteren, der eigentlichen Empirezeit angehörigen Bilder, von denen das der Frau Mesmer von 1804 in Dresden und das Schillers von 1805 in Leipzig genannt seien. Wenn von Tischbein schlechthin die Rede ist, ist aber in der Regel Goethes Freund Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751—1829) gemeint, dem Alten, Landsberger und Sörrensen Schriften gewidmet haben. Wilhelm Tischbein heißt er bei Goethe, mit dessen römischem Kreise er innig verwachsen war. Vorübergehend war er seit 1789 Direktor der Neapler Akademie, seit 1808 aber Hofmaler des Herzogs von Oldenburg in Eutin. Er hatte den Ruf, Neuklassizist vom reinsten Wasser zu sein, hatte jedoch daneben schon eine starke romantische Ader und endete beinahe als Realist von schlichter Natürlichkeit, ohne es in irgendeiner dieser Richtungen zu nachwirkender Stärke gebracht zu haben. Sein berühmtes und wirklich sein bestes Werk ist sein Bildnis Goethes in Frankfurt, das den Dichter in Hut und weißem Mantel, nachlässig hingegossen, in den Ruinen Roms sitzend darstellt (Abb. 41). Dem Klassizismus verschrieb Tischbein sich namentlich durch die Umrißstiche nach den griechischen Vasen der Sammlung Hamilton in Neapel, die in drei Bänden 1791 erschienen. Wie formenschwer sein Klassizismus in der Ölmalerei wirkt, zeigt z. B. sein langweiliges Bild „Odysseus und Nausikaa" von 1819 im Schlosse zu Oldenburg. Seine vielgenannten 43 „Idyllen" des Oldenburger Museums, kleine, sinnige, malerisch ziemlich dürftige Bilder poetischer Märchengestalten in duftig gemeinten Landschaften, kleiden romantische Empfindungen in klassizistische Formen. Von seiner besten Seite aber zeigen Tischbeins späteren Wirklichkeitsdrang seine zahlreichen Frucht- und Blumenstücke und schlichten Tierbilder in Hamburg. Jedenfalls blieb Tischbein auf der ersten Stufe des deutschen Neuklassizismus stehen, auf der er den Bruch mit der Vergangenheit noch nicht völlig vollzogen hatte.

Die Sammelstätte des Wiener Kunstlebens der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts blieb die Kunstakademie, die, nachdem Karl VI. sie 1726 wieder erweckt hatte, sich rasch zu jener Durchschnittshöhe erhob, über die es keine deutsche Akademie hinausbrachte. In der katholischen Kirchen- und der höfischen Palast-Deckenmalerei Österreichs herrschte, wie wir bereits gesehen haben (Bd. 5, S. 422), noch lange die italienische Barockkunst. Wegen ihres engen Zusammenhanges mit der Kunst des verfließenden Zeitalters haben wir die Hauptmeister dieser Richtung, die alle Akademiker waren, selbst wenn sie, wie der Kremser Schmidt, Maulpertsch und Knoller völlig der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehören, schon im vorigen Band (S. 425) besprochen.

Auch die bekanntesten Wiener Bildnismaler dieses Zeitraums knüpften vorzugsweise noch an die Vergangenheit an. Hochberühmt war Martin von Meytens (Mytens; 1695 bis 1770), der 1759 Wiener Akademiedirektor wurde. Er war ein Sohn jenes Haagers Peter Martin Mijtens (Bd. 5, S. 451), der seinen Ruhm seiner Tätigkeit am schwedischen Hofe in Stockholm verdankte. Von der Kleinmalerei auf Elfenbein ausgegangen, behielt Martin von Meytens auch in seinen zahlreichen, den Wiener Hofkreis verherrlichenden Bildnissen und Bildnisgruppen bei aller rokokozeitlich angehauchten Wahrheit etwas Maskenhaftes, das auch in der Färbung z. B. seiner fünf großen höfischen Familienstücke im Schlosse Schönbrunn hervortritt. Ansprechender sind die Bildnisse des Wiener Kammermalers (seit 1749) Christian

Seybold (1703—68), der, Mainzer von Geburt, sich hauptsächlich aus sich selbst, teilweise im Anschluß an den Stil Denners (Bd. 5, S. 425), entwickelt hatte. Seine besten Bildnisse, wie man sie z. B. in Wien, Dresden und Stuttgart sieht, zeichnen sich durch die Bestimmtheit ihrer Formenauffassung und die Klarheit ihrer Färbung selbst im Helldunkel aus. Ein Menschenalter jünger als Seybold aber war der Schwabe August Friedrich Ölenheinz (1745—1804), der die Bildnismalerei Wiens mit einer Frische der Auffassung und des Ausdrucks, die an Graff erinnert, und noch ganz mit der Technik der guten alten Zeit beherrschte. Gute Bildnisse seiner Hand sieht man z. B. in Stuttgart und in der Akademie zu Wien.



Abb. 41. Goethe in Italien. Gemälde von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G in München.

Der eigentliche Vertreter der ersten Phase des Neuklassizismus in Wien aber war der Geschichts- und Geschichtenmaler Heinrich Füger (1751—1818) von Heilbronn, der Ösers (S. 89) Schüler in Leipzig gewesen war, 1774 aber nach Wien übersiedelte, wo er 1783 zweiter, 1795 erster Direktor der Akademie wurde. Am besten, wenn auch nur kurz zusammenfassend, hat Hans Tietze über ihn berichtet. In Rom war Füger in Mengs' Fahrwasser geraten. Doch behält sein Klassizismus stets ein zopfiges Grundgefühl. Seine Erfindungen sind wohl durchdacht; aber seine Gestalten sind marklos gezeichnet und saftlos gefärbt. Am frischesten wirken die Miniaturbildnisse seiner Frühzeit. Der Großmalerei wandte er sich 1789 mit seinem „Tod des Germanikus" in der Wiener Akademie zu. Dieses Bild und sein Orpheus und Eurydike in der Galerie Liechtenstein zeigen ihn im Vollbesitze seiner Kräfte. Seine späteren Darstellungen, wie die Magdalene von 1816 in der Wiener Staatsgalerie, kehren seine Schwächen

immer deutlicher hervor. Durch seine Abbildungen zu Klopstocks „Messias" aber steht er in enger Beziehung zu den Anfängen der Glanzzeit der deutschen Dichtkunst.

In Bayern (Bd. 5, S. 423) vollzog sich der Übergang von der ersten in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in gleicher Weise wie in Wien. Johannes Zicks in München geborenem Sohn Jannarius Zick (1733—97), der als kurtrierischer Hofmaler in Ehrenbreitstein starb, merkt man schon die Schule Mengs' an, bei dem er 1758 in Rom weilte. Zu seinen besten Fresken gehören seine kühl und zart klassizistischen Deckenbilder im Koblenzer Schlosse. Von seinen Staffeleibildern kennzeichnen die Rettung des Anchises und die büßende Magdalena in Wiesbaden seine gewandte frühklassizistische Art. Den Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern aber bezeichnet Christian Winck (1738—97), dem Feulner, wie den beiden Zick, eine besondere Schrift gewidmet hat. Wincks zahlreiche Deckengemälde zeigen die allmähliche Zunahme der klassizistischen Beruhigung.

Von den Münchener Bildnismalern der Mitte des 18. Jahrhunderts war Georges des Marées (1697—1776), der Schüler Piazzettas (Bd. 5, S. 85) gewesen war, noch ein glänzender Vertreter der alten Zeit. Schon seine beiden Bildnisgruppen in der Münchener Pinakothek, denen sich andere im Privatbesitze anschließen, zeigen in ihrer breiten Anordnung seine malerische Meisterschaft und in ihren leicht welligen Umrissen den Rokokostil, dem er noch huldigt. Auf dem neuen Boden unmittelbarer Naturbeobachtung und bürgerlicher Auffassung steht Joseph (nach Paulus nicht Johann) Georg Edlinger aus Graz (1741—1819), der 1781 Hofmaler in München wurde. Seiner künstlerischen Bedeutung nach mag man ihn als den Münchener Graff bezeichnen, wenngleich er in seiner weicheren, bräunlicheren, leicht von rembrandtschem Helldunkel durchflossenen Art doch eine künstlerische Persönlichkeit für sich darstellt. Hervorgehoben sei das Gruppenbildnis des Buchhändlers Strobel mit seinen Kindern in München.

Eine gewisse Selbständigkeit beansprucht dann aber auch die Münchener Landschaftsmalerei im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert. Höhn hat sie eingehend geschildert; und auf der Berliner Ausstellung von 1906 und der Darmstädter von 1914 ist sie neu gewürdigt worden. Ihre einzelnen Meister, deren Bedeutung zuweilen überschätzt zu werden scheint, hat namentlich Paulus uns näher gebracht. Im ganzen schließen sie sich an die niederländischen ländlichen Sitten- und Tiermaler an, die manchmal zu reinen Landschaftsmalern werden. Zwei Künstlerfamilien, die der Kobell und der Dorner, kommen hier zunächst in Betracht. Der Stammvater des deutschen wie des niederländischen Zweiges der Kobell war der Frankfurter Bürger Johann Heinrich Kobell. Die beiden deutschen Maler Ferdinand Kobell (1740—99) und sein Bruder Franz Kobell (1749—1822) sind in Mannheim geboren und in München gestorben. Beringer sieht in der „Pfälzischen Schule" dieser Mannheimer die Wiege der deutschen Landschaftskunst. Ferdinand Kobell malte ziemlich reizlose Landschaften in der Art derer Ruisdaels und Berchems. Man trifft sie z. B. in Augsburg, Darmstadt, Stuttgart und Karlsruhe. Sein großer Wasserfall in Karlsruhe erinnert deutlich an Ruisdael und zeigt doch ein gewisses Eigengefühl. Franz Kobell, den Goethe „den ersten deutschen Landschafter seiner Zeit" nannte, ist in Weimar noch mit einer Reihe hübscher, naturfrischer Bilder vertreten, hauptsächlich aber als Radierer bekannt. Am einflußreichsten wurde Ferdinands Sohn Wilhelm von Kobell (1766—1855). Er bildete sich hauptsächlich durch Kopieren Wouwermanscher (Bd. 5, S. 308) Bilder, denen gegenüber er jedoch immer hart und kalt erscheint. Einzelbilder dieses „zweiten Wouwerman" oder „zweiten Berchem", teils Viehstücke,

teils Schlachtenbilder mit zeitgenössischen Bildnissen, sieht man z. B. in München, Kassel, Weimar, Darmstadt und Frankfurt.

Von den Dorners wurde Johann Jakob Dorner der Ältere (1741—1813), ein geborener Breisgauer, 1771 Mitglied der neuen Münchener Akademie. Er suchte sich durch einen vielseitigen Eklektizismus hindurch der Einfachheit der Natur zu nähern, ohne sein Ziel zu erreichen. Seine Bilder lernt man am besten in Schleißheim kennen. Eigentlicher Landschafter war sein Sohn Jakob Dorner der Jüngere (1775—1852), dessen Haupttätigkeit schon ins 19. Jahrhundert fällt. Da er sich so verschieden geartete Meister wie Claude Lorrain, Everdingen und Ruisdael zum Vorbild nahm, ist es kein Wunder, daß er erst allmählich die altmeisterliche und eklektische Überlieferung durch ein persönliches Verhältnis zur Natur überwand. Seine frischesten und eigenartigsten Bilder, wie der Wasserfall und der Walchensee in der Neuen Pinakothek, sind vor 1818 entstanden.

Sein Freund und Nebenbuhler war Max Joseph Wagenbauer (1775—1829), dessen Landschaften und Viehstücke bei aller Kraft und Klarheit ihrer Färbung doch durch die Härte ihrer Linienführung und die Trockenheit ihrer Wiedergabe aller Einzelheiten nur von der Geschmacksrichtung des Frühklassizismus aus zu würdigen sind. Er ist in München mit zehn Bildern gut vertreten. Leipzig besitzt ein Bild seiner Hand von 1824.

Älter als der jüngere Dorner und als Wagenbauer war übrigens der Hauptschüler des älteren Dorner, der Oberbayer Georg Dillis (1759—1841), der als der eigentliche Führer der Münchener Landschaftsmalerei auf dem Wege zum stimmungsvolleren Wirklichkeitsstil Ruisdaels angesehen wird. Als seine bedeutendste neuklassizistische Schöpfung gilt seine großartige Ansicht von Tivoli (1808) auf Schloß Dietramszell. Ruisdaelisch wirkt seine Waldlandschaft in Schleißheim. In der Neuen Pinakothek sieht man vier Bilder seiner Hand.

In Stuttgart, wo der französische Mengsschüler Nicolas Guibal (1725—84) den Ton angab, sorgte dieser Meister dafür, daß die jüngeren Maler zunächst nach Paris gingen, um dort den Neuklassizismus Viens und Davids (S. 40) auf sich einwirken zu lassen. Guibals Schüler Phil. Friedrich von Hetsch (1758—1838), der 1780—82 in Paris weilte, malte, noch ehe er 1795 nach Rom ging, 1794 das damals angestaunte Gemälde der Stuttgarter Galerie, das die Mutter der Gracchen mit ihren beiden Söhnen darstellt. Heute wirkt es wie ein verflauter David auf uns.

Auch in der Schweiz erstanden jetzt einige Künstler, die der ersten, noch von Rokokohauchen umwehten Stufe des deutschen Neuklassizismus ihr Gepräge gaben. Als Hauptvertreter dieser zahmen, weichen Richtung ist Salomon Geßner, der Züricher Idyllendichter, Maler und Radierer (1730—88), zu nennen, dem Wölfflin und P. F. Schmidt kleine Bücher gewidmet haben. Gerade er leitet in feinfühliger, aber markloser Weise vom Rokoko zum Klassizismus hinüber, den er von der Seite der Rückkehr zur stillen Einfalt der Natur auffaßte. Das zarte, etwas gesuchte Naturgefühl jener Tage fand in ihm einen begeisterten Propheten. Die Nachwelt kennt ihn hauptsächlich als Zeichner und Radierer. Seine zahlreichen Radierungen erschienen schon 1802 zu zwei Bänden vereinigt. Besonders geschickt sind die 1769—71 entstandenen Blätter von Landschaften mit Darstellungen aus der griechischen Götterwelt.

Wie Geßner war auch sein Landsmann Heinrich Füßli (1741—1825), der Freund Bodmers, Lavaters und Sulzers, den wir bereits unter den Engländern kennengelernt haben (S. 72), von schriftstellerischen Anregungen ausgegangen. Manchmal hielt er sich,

durchaus dem Ausdrucksvollen zugewandt, an Schöpfungen seiner eigenen Phantasie. Immer hatte sein Klassizismus einen starken romantischen Einschlag.

Schweizerin war auch Füßlis Altersgenossin Angelika Kauffmann von Chur (1741 bis 1807), deren Wirken zuletzt Wilh. Schramm geschildert hat. Sie gehörte in Rom zum Kreise Goethes und war nächst der Vigée-Lebrun (S. 37) die am höchsten gefeierte Malerin des 18. Jahrhunderts. Von der frühklassizistischen Zeitströmung getragen, verfiel sie einer weichen, farbenblassen Malerei, mit der sie, wie schon ihre beiden weiblichen Bildnisse in der Verkleidung einer Sibylle und einer Vestalin und ihre verlassene Ariadne (Abb. 42; vor 1782) in Dresden zeigen, weibliche Anmut und Zartheit liebenswürdig zu verkörpern verstand. Merkwürdig ist, daß sie schon 1786 ihrer virgilischen Bestattung des Heldenjünglings Pallas eine „teutsche" Rückkehr Hermanns aus der Schlacht im Teutoburger Walde als Gegenstück gab. Beide Bilder befinden sich in Wien.



Abb. 42. Die verlassene Ariadne. Gemälde von Angelika Kauffmann in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Diesem ganzen deutschen Frühklassizismus der Malerei, den P. F. Schmidt als Pseudoklassizismus bezeichnet, tritt nun aber in dem jüngeren Malergeschlecht eine wesentlich anders geartete künstlerische Gesinnung gegenüber, als deren Begründer der Schleswiger Jakob Asmus Carstens (1754—98) verehrt wird. Carstens war Bahnbrecher und Wortführer der neuen Richtung, die, dem „akademischen" Treiben abhold, das Heil der Kunst von dem unmittelbaren eigenen Empfinden starker künstlerischer Persönlichkeiten erwartete. Winckelmanns Gedanken von der Nachahmung der Werke der alten Griechen legten die Maler dieser Gruppe, ohne die Antike zu verleugnen, im Sinne Klopstocks aus, der ihnen zurief:

> Nachahmen soll ich nicht? Und dennoch nennet
> Dein lautes Lob nur immer Griechenland?
> „Wenn Genius in deinem Busen brennet,
> So ahm' den Griechen nach: der Griech' erfand!"

Auf das Feuer im eigenen Busen kam es ihnen vor allem an; und ihr Klassizismus wurde unvermerkt sofort zur Romantik, zugleich aber zu jener neudeutschen Eigenart, die weniger auf das künstlerische Können als auf das künstlerische Wollen eingestellt ist.

Carstens' Lebensbeschreibung von seinem Freunde Fernow erschien 1806, in zweiter Auflage von Riegel 1867. Später haben z. B. Sack, Pecht, Lücke, zuletzt hat P. F. Schmidt sich feurig seiner angenommen. Müllers Umrißstiche nach seinen Hauptwerken erschienen mit Text von Schuchardt 1849, von Riegel 1884. Asmus Carstens suchte, von der Kopenhagener Akademie wegen Aufsässigkeit verwiesen, 1783—87 in Lübeck als Bildniszeichner und Maler

von seiner Kunst zu leben. Von Berlin, wo er 1790 Akademieprofessor wurde, trat er 1792 eine Urlaubsreise nach Rom an, das ihn nicht wieder losließ.

Carstens verschmähte das Kopieren von Kunstwerken wie das Zeichnen und Malen nach der Natur; nur mit dem Auge suchte er die Formensprache der großen Meister und der Natur in sich aufzunehmen und zu verarbeiten, um sie, in sein eigenstes Eigentum verwandelt, durchgeistigt wieder auf die Fläche zu bannen. Die malerische Technik schien ihm so bedeutungslos wie die akademischen Kenntnisse der Perspektive und der Anatomie. Nur aus dem Geiste geboren, sollte die Kunst auch nur zum Geiste sprechen. Zu ausgeführten Gemälden kam Carstens auf diese Weise in der Zeit seiner Selbständigkeit so gut wie gar nicht. Sicher echt sind nur seine Bilder von 1796 in Kopenhagen: Bacchus, Kupido die Schale reichend und Fingal im Kampfe mit dem Geiste von Loda.

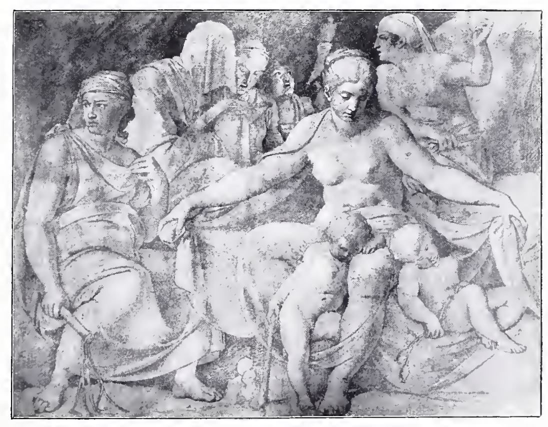


Abb. 43. Die Nacht mit ihren Kindern. Gemälde von Asmus Jakob Carstens im Museum zu Weimar. Nach Photographie von Dr. F. Stoedtner, Berlin.

Der „Karton“ aber wird unter Carstens' Händen zum Selbstzweck. Nur die schwach abgeschattete, manchmal auch leicht mit Farben angetönte Zeichnung in Kreide, Rötel oder Tinte war das Ausdrucksmittel seiner Kunst, deren Empfindungsgehalt manchmal freilich völlig sinnbildlicher Gedankenhaftigkeit wich. Die meisten Kartons Carstens' schildern Vorgänge, die durch griechische Dichter überliefert sind; die römische Geschichte läßt er aus; seine Formensprache aber, die Giulio Romanos mantuanische Wucht und Michelangelos machtvolle Bewegtheit in sich aufgenommen und damit noch barocke Anklänge mit verarbeitet hatte, erschöpft sich keineswegs, wie etwa die Flaxmans (S. 62—63), in starrer antikisierender Gemessenheit, sondern schwillt oft genug von innerem Leben und persönlicher Kraft.

Wand- und Deckenbilder hat Carstens nur um 1790 in Berlin gemalt. Seine Wandbilder „Apollon und die Musen“ in der Wohnung des Ministers von Heinitz am Pariser Platz sind 1867 leider zerstört worden. Seine grau in grau, wie halb erhaben, gehaltenen Deckenbilder in einem Zimmer des Schlosses aber, die den Tanz der menschlichen Lebensalter nach der Musik der Zeit, ein Bacchanal, den Parnaß und die Unterwelt darstellen, sind in ihren schlanken Gestalten mit noch herkömmlicherer Anmut erfüllt als seine späteren zeichnerischen Erfindungen, in denen er ganz sich selbst gab. Die meisten von ihnen, an 30, haben sich im Weimarer Museum zusammengefunden: unter ihnen die großartige Darstellung der Nacht mit ihren Kindern im Arm (Abb. 43), die Geburt des Lichtes, Homer im Kreise der Lauscher,

die in verschiedenen Fassungen wiederholte Überfahrt des Megapenthes, das Gastmahl des Plato, Helena mit den Alten von Troja auf den Zinnen ihres Palastes, Ganymed in den Fängen des Adlers, die Schlägerei der Philosophen. Die Kupferstichsammlung in Kopenhagen besitzt Carstens' köstliche 24 Argonautenblätter, das Thorvaldsen-Museum ebendort ein Gastmahl des Platon. In Hamburg befindet sich sein frühes Pastellselbstbildnis. Lehrreich ist, daß die Formensprache seiner letzten Schöpfung, des goldenen Zeitalters, das, wie es scheint, nur in einer Kopie von Koch (beim Freiherrn von Marschall in Karlsruhe) erhalten ist, am reinsten griechisch wirkt.

Vereinzelt hat Carstens auch romantische Stoffe, die im Sinne der Zeit zumeist Ossian und Dante entlehnt waren, nicht verschmäht. Dem Blatte Ossian und Alpin im Goethehaus und Dantes Hölle im Museum zu Weimar reiht sich ebendort die unvollendete Zeichnung zur Hexenküche aus Goethes Faust an. Besser als diese Blätter aber kennzeichnen seine Art jene Darstellungen, die der griechischen Sage oder seiner eigenen Einbildungskraft entstammen.

Carstens' Art fand gleich nach der Ausstellung seiner Schöpfungen, die er im April 1795 in Rom veranstaltete, schwärmerische Bewunderer und heftige Tadler. Einsichtig hat Goethe Carstens' Vorzüge umgrenzt. Daß Carstens am meisten dazu beitrug, die deutsche Malerei der malerischen Technik der guten alten Zeit zu entfremden, läßt sich nicht bestreiten, aber ebenso sicher ist es, daß er durch die Frische und Ursprünglichkeit seiner Erfassung und Wiedergabe des geistigen Gehaltes der überlieferten oder ersonnenen Geschehnisse auf Jahrzehnte hinaus der herrschenden Schablonenkunst gegenüber bahnbrechend wirkte und durch seine stolze Eigenwilligkeit die deutsche Kunst mit neuem Selbstvertrauen erfüllte.

Eine eigentliche Schule konnte Carstens natürlich nicht bilden. Die nächste Wirkung übte er auf Thorvaldsen, den großen dänischen Bildhauer (S. 113), der seine Zeichnungen kopierte, und auf Joseph Anton Koch (S. 101), den eigenartigen deutschen Geschichts- und Landschaftsmaler, aus, der schon 1799 Carstens' Argonautenblätter stach und in Rom herausgab.

Älter als Koch war der römisch-deutsche Landschaftsmaler Johann Christian Reinhart von Hof (1761—1847), der, nachdem er Schüler Ösers in Leipzig und Klengels in Dresden gewesen war und von 1786 bis 1789 am Hofe des Herzogs Georg von Meiningen eine ähnliche Stellung eingenommen hatte, wie Goethe am Hofe Karl Augusts von Weimar, seit 1790 einen Mittelpunkt des deutschen Künstlerlebens in Rom bildete. Seine kernige Persönlichkeit hat Baisch uns nahe gebracht; neuerdings ist Oldenbourg auf ihn zurückgekommen. Im Gegensatz zu Carstens hatte Reinhart Menschen und Landschaften sorgfältigst nach der Natur studiert; doch knüpfte er ebenso offensichtlich an Poussin und Dughet (Bd. 5, S. 181, 185) wieder an wie an die Natur. In der Abneigung gegen den hergebrachten akademischen Schlendrian und der Überzeugung, daß der Künstler Selbsterschautes schaffen müsse, zog er mit Carstens an demselben Strange. Tatsächlich wirkte Reinhart als Persönlichkeit stärker auf seine Zeitgenossen als seine Kunst, die die beseelte Ideallandschaft mit mythologischen oder alltäglichen Vorgängen ausstattete, auf die Nachwelt wirkt. Zunächst fanden seine Radierungen heroischer Landschaften und italienischer Ansichten, denen sich Blätter aus dem Tierleben gesellten, Beifall und Absatz in Deutschland. Seine Sturmlandschaft, einer der 72 „malerisch radierten Prospekte von Italien", die 1799 in Nürnberg erschienen, ist seinem Freunde, dem Dichter Schiller, gewidmet. Seine Ölgemälde wirken trotz ihrer gewollten Großzügigkeit und Wärme oft kleinzügig, glatt und kalt. Genannt seien die Wildbachlandschaft von 1816 in Köln, die Landschaft mit Amor und Psyche von 1828 in Leipzig, die Sturmlandschaft

von 1832 in Stuttgart und die heroische Landschaft von 1846 mit der Erfindung des korinthischen Kapitells in München. Für Reinharts bedeutendste Schöpfungen aber hielt Ernst Förster die Temperalandschaften, die er 1825 in der Villa Massimi zu Rom ausführte. Die Bilder sind, losgelöst, von Tschudi für die Berliner Nationalgalerie erworben.

Bedeutender als Reinhart, wenn nicht als Mensch so doch als Künstler, war sein Freund der Tiroler Joseph Anton Koch (1768—1839), der die deutsche Ideallandschaft mit eigenem Stil- und Naturgefühl zu neuem, frischem Leben weckte. Er ist, auch nach P. F. Schmidt, der eigentliche Vertreter der „heroischen Landschaft". Jaffé, Frimmel und Stein sind seiner Entwickelung liebevoll nachgegangen. Ursprünglich Schüler Hetschs (S. 97) an der Stuttgarter Karlsschule, der er 1791 entrann, bildete er sich durch Naturstudien in der Schweiz weiter, zog aber 1795 nach Rom, wo er sich sofort an Carstens anschloß. Die frische Naturnähe seiner Schweizer Jahre, die allmählich stärkerer „Typisierung" Platz machte, spricht sich in seinen Sepia- und Wasserfarbenblättern der Wiener Akademie, wie dem Lauterbrunnental (Nr. 6325) und der Jungfrau (Nr. 6578), aber auch in Ölbildern aus, wie der ganz von atemversetzendem Wasserschwall erfüllten „Schlucht im Walde" in Hamburg.

Unter dem Einfluß Carstens' wandte Koch sich in Rom zunächst heroischen Menschendarstellungen in landschaftlichen Rahmen zu, die er fast nur in Sepia oder Wasserfarben auf Papier ausführte: die Stuttgarter Sammlung bewahrt z. B. Kochs Polyphem von 1796 und den Apoll unter den Hirten, die Berliner Nationalgalerie das Parisurteil, die Wiener Albertina das goldene Zeitalter und die Sintflut von 1797. Die Eingliederung der klassizistisch aufgefaßten Menschengestalten in den landschaftlichen Raum gelingt ihm mit steigender Sicherheit.

Nach 1804 beginnt die Reihe der Ölgemälde Kochs, in denen sich die Geburt der neudeutschen Ideallandschaft vollzieht. Von Poussin oder Dughet kaum noch spürbar beeinflußt, geben diese Landschaften die Linienwunder der gebirgigen Erdoberfläche im monumentalen Aufbau ihrer Berge, Felsen, Täler, Schluchten, Wasserstürze, Ströme und Seen künstlerisch gestaltet wieder. Auf die Gesteinsbildung legt diese Landschaftskunst ein größeres Gewicht als auf den Baum- und Pflanzenwuchs, der sich ihr einschmiegt. Gebäude und Ortschaften scheinen organisch dem Gelände entsprossen zu sein. Die Vorgänge aus verflossenen oder gegenwärtigen Menschenleben sind ihren großzügigen Linien-, Flächen- und Tiefenrhythmen als unauslösliche, belebende und beseelende Bestandteile eingefügt. Bei alledem verschmäht Kochs Pinselführung die Weichheit und Geschmeidigkeit der älteren Kunst. Seine Färbung wirkt oft hart und bunt. Aber seinen besten Ideallandschaften lassen sich in ihrer Art keine gleichzeitigen Schöpfungen vergleichen. Seine Hauptdarstellungen dieser Art hat der Meister später, von der Not des Lebens bedrängt, nur allzuoft wiederholt. Die Wiederholungen aber, die zugleich eine organische Weiterentwickelung bedeuten, sind in hohem Maße lehrreich und reizvoll. Man vergleiche z. B. seinen Schmadribach von 1811 in Leipzig mit seinem Schmadribach von 1822 in München, seine Landschaft mit dem Opfer Noahs von 1804 in Frankfurt (Abb. 44) mit dem ruhigeren Bilde von 1813 in Leipzig, seine „großgriechische" Landschaft mit dem Regenbogen von 1802 in Karlsruhe mit dem in reiferem Linienflusse prangenden gleichen Münchener Bilde, das an zehn Jahre später entstand.

Als Freskomaler mit größeren Figuren zeigte Koch sich in seinen vier Bildern aus Dante in der Villa Massimi zu Rom, an denen er von 1825 bis 1829 arbeitete. Stellen wir dann noch der strengen Gewitterlandschaft mit dem hl. Georg von 1807 in Augsburg die weichere, schon im Sinne einer anderen Zeit nach stimmungsvoller Vereinheitlichung der

Farbenwirkung strebende Landschaft mit Apollo unter den Hirten von 1834 bei Brockhaus in Leipzig gegenüber, so haben wir den Meister, der in seinen Briefen über das moderne Kunstleben (oder die „Rumfordsche Suppe") die Schale seines Spottes über öde Kunstschreiberei ausgoß, in seiner bedeutsamsten Eigenart kennen und lieben gelernt.

Kehren wir zu den Meistern zurück, die sich in Rom an Carstens anschlossen, so haben wir vor allem noch zwei schwäbische Meister zu nennen, die, wie Koch von der Karlsschule in Stuttgart ausgegangen, von Guibal nach Paris geschickt, schon die hochklassizistische Schule Davids durchgemacht hatten, ehe sie in Rom bei Carstens' und Koch landeten.

Der ältere von ihnen, Eberhard Wächter (1762—1852), der 1793—98, also gerade in den Blütejahren Carstens', in Rom lebte, faßte die Lehren des Schleswigers in Verbindung mit Erinnerungen an Lessings Laokoon wohl noch einseitiger auf, als sie gemeint waren. Gut Zeichnen und Malen hat auch er nie gelernt. Nicht sein Können, nur sein Wollen wirkt künstlerisch. Gerade er hielt sich an geschichtlich oder dichterisch überlieferte Stoffe; aber nichts lag ihm ferner, als äußerlich bewegte Handlungen wiederzugeben. Nur um Seelenzustände war es ihm zu tun; nur Augenblicke in sich geschlossener Sammlung, stillen Brütens und dumpfen Schweigens suchte er darzustellen. Hiob, wie er in sich versunken unter seinen Freunden dasitzt (1807), blieb sein Hauptwerk. Andromache, trauernd neben der Urne Hektors, die trauernde Muse auf den Trümmern Athens und der Nachen des Charon kennzeichnen seine Art zur Genüge. Heitere Bilder, wie der Kahn des Lebens und der singende Bacchus, sind selten. Alle diese Bilder meist kleinen Umfangs haben sich im Stuttgarter Museum zusammengefunden. Mit ihren offensichtlichen Schwächen und verschwiegenen Reizen kennzeichnen sie Wächter als charakteristischen Meister der zweiten Stufe des deutschen Neuklassizismus.



Abb. 44. Das Opfer Noahs. Gemälde von Joseph Anton Koch im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 101.)

Schüler von Hetsch und Dannecker war Gottlieb Schick (1776—1812), der 1798 bis 1802 unter David in Paris arbeitete, von 1802 bis 1811 aber in Rom war, wo er sich an Koch und Reinhart anschloß. Schick ist der Hauptvertreter des Davidschen Neuklassizismus in Deutschland. In seiner Zeit fand er vollstes Verständnis. Sein Bildnis Danneckers von 1798 in Stuttgart zeigt, wie frisch und charaktervoll er schuf, ehe er auf die Davidsche Formel eingeschworen war; und seine Bildnisse von 1809 bei Frau von Heinz im Schloß

Tegel, von denen namentlich das reizende Zweikinderbildnis der Adelheid und Gabriele von Humboldt berühmt ist, zeigen, wie unmittelbar er auch in seiner klassizistischen Zeit noch empfinden konnte. Seine großen, erzählenden Bilder des Stuttgarter Museums, David vor Saul von 1802, das Opfer Noahs von 1804, das, 1805 im Pantheon zu Rom ausgestellt, allgemein bewundert wurde, und Apoll unter den Hirten (1806—08) zeigen ihn auf der Höhe seiner Schaffenskraft. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts empfand Ernst Förster Schicks Apoll noch als eine Offenbarung. Hier und da scheint es, als seien wir auf dem Wege, uns zu seiner Art zurückzufinden.



Abb. 45. Die Eltern des Künstlers. Gemälde von Philipp Otto Runge in der Kunsthalle zu Hamburg. Nach Spemanns „Museum“. (Zu S. 104.)

Wärmer als mit diesen süddeutschen Vertretern des eigentlichen Klassizismus in der deutschen Malerei vom Anfang des 19. Jahrhunderts empfinden wir heute mit einigen norddeutschen Malern, die, wenn sie zeitlich auch vom Klassizismus, mit dem sie manche Anschauungen teilen, nicht zu trennen sind, doch eigentlich als die ersten vollgültigen Vertreter der deutschen Frühromantik in der Malerei genannt werden müssen. Gerade nur ihre Richtung als deutsche Romantik zu bezeichnen, aber sehen wir keinen Grund. Die beiden Hauptmeister dieser Richtung, Philipp Otto Runge aus Wolgast (1777 bis 1810) und Kaspar David Friedrich aus Greifswald (1774 bis 1840), stammten von der pommerschen Ostseeküste, hatten ihren ersten akademischen Unterricht, wie Ismael Mengs und wie Asmus Carstens, an der fortschrittlich gesinnten Kopenhagener Akademie erhalten, sich dann aber in Dresden weitergebildet. Runge, der, obgleich der jüngere, in manchen Beziehungen der führende war, ließ sich in Hamburg nieder, Friedrich aber blieb in Dresden, wo er 1824 Akademieprofessor wurde.

Runge gehört zu den tiefst denkenden, geistvollst schreibenden und unablässig ringenden Künstlern seiner Zeit. Erkannte er in der Landschaftsmalerei das Zukunftsgebiet der deutschen Malerei, so hat er selbst doch keine wirklichen Landschaftsgemälde hinterlassen; Friedrich aber setzte Runges Gedanken über die Landschaftsmalerei in die künstlerische Tat um. Er war der eigenartigste und selbständigste von allen Landschaftern seiner Zeit. Romantiker waren beide in gleichem Maße. Der Dresdener Kreis Tiecks war auch der ihre.

Otto Runge, dessen Kenntnis wir Lichtwark, Aubert, Koch, Krebs, aber auch Runges Bruder Daniel, der seine hinterlassenen Schriften herausgab, verdanken, wurde nur 33 Jahre alt. Es war auch ihm nur in einzelnen Vorboten vergönnt, zu erreichen, worum er rang: die geisterfüllte, poesiegetränkte Naturnähe, die neuen, auf selbständiger flächenhafter Stilisierung pflanzlicher Bildungen beruhenden Zierformen, den echten, von glühender Farbe getragenen und zugleich von Luft und Licht durchflossenen malerischen Stil, dessen Wesen er selbst in die geflügelten Worte zusammenfaßte: „Licht, Farbe und bewegendes Leben". Seine Untersuchungen über künstlerische Farbenfügungen gewinnen heute erneute Bedeutung. Seine hinterlassenen Gemälde sind fast alle in der Hamburger Kunsthalle vereinigt. Seine unmittelbare farben- und formenstarke Wiedergabe von Natureindrücken kommt besonders in seinen köstlichen Bildnissen zur Geltung. Wie frisch die Hülsenbeckschen spielenden Kinder von 1805; wie groß die Eltern des Künstlers (Abb. 45) von 1806, die angesichts des Hafens von Wolgast eng aneinandergehängt einherwandeln; wie köstlich „Wir drei": der Maler mit seiner jungen Frau und seinem Bruder! und wie anziehend seine tiefe Teilnahme weckenden Selbstbildnisse! Als romantisch angehauchter Formenklassizist erscheint er in der lichtdurchflossenen Meerfahrt Arions und in der Psyche im Gebüsch, die der Nachtigall Unterricht im seelenvollen Gesang erteilt. Seine romantisch-sinnbildlichen, landschaftlich-zierkünstlerischen Hauptbilder, die niemals in ihrer beabsichtigten Endgestalt ausgeführt wurden, aber waren die vier Tageszeiten. Nur die erste Ausführung des Morgens in Öl auf Leinwand (1805) ist vollendet. In wunderbarsten Lichtglanz getaucht, gehören seine Darstellungen dieser Art zugleich zu den natürlichsten und den malerischsten Schöpfungen der neueren Kunst.



Abb. 46. Das Kreuz auf der Bergspitze. Gemälde von Kaspar David Friedrich in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie.

Über Kaspar David Friedrich hat Aubert das klassische Werk schreiben gewollt, leider aber vor seinem frühen Tode nur bruchstückweise (von Kern herausgegeben) vollenden gekonnt. Nach der deutschen Jahrhundertausstellung ist von anderen viel über Friedrich geschrieben worden, z. B. von Hartlaub über seine Beziehungen zur Denkmalsromantik der Freiheitskriege. Friedrichs Landschaften bilden einen vollen Gegensatz zu denen Kochs. Nicht um die künstlerische Gestaltung des Knochengerüstes der Erdrinde, sondern auf die künstlerische Durchdringung ihrer in weichen Linien meist vom Pflanzenwuchs bedeckten, von allen atmosphärischen Erscheinungen berührten, von bald umschleierten, bald gesteigerten Farbengegensätzen beseelten Oberfläche ist es ihm zu tun. Die geistige Bewegung, die seine menschlichen Gestalten

hineinbringen, ist auf den Dreiklang „Gott, Freiheit, Vaterland" gestellt oder durch die sonntägliche Stimmung bedingt, in die liebende Beobachter der Natur durch deren Wunder versetzt werden. Ihrer neuartigen malerischen Technik nach verbinden seine Bilder, unter absichtlicher Ausschaltung des weichflüssigen Schmelzes der früheren und späteren Akademiker, eine bestimmte, flott natürliche Zeichnung mit eigenartig feinfühligen Farbenwirkungen und einer leicht tuschenden Pinselführung, die nur an sich selbst gemessen werden will. „Der Mönch am Meer" im Besitz des letzten deutschen Kaisers ist eine Stimmungslandschaft, in der das winzige Mönchlein am kahlen Dünenstrande vor dem bewegten Meer nur den Maßstab für die räumlich und seelisch gewaltige Wirkung des Bildes gibt. Dann „Das Kreuz auf der Felsenspitze", das vor kurzem für die Dresdener Galerie erworben worden (Abb. 46): wunderbar ahnungsvoll ragt auf dem höchsten kahlen Felsengipfel des Gebirges, an dem nur einzelne Tannen mit hinanstreben, das Kreuz mit dem Heiland in den glühenden Morgenhimmel hinein, in den die aufgehende Sonne ihre breiten Radspeichenstrahlen voraufschickt. Und dann — wie klassisch in seiner monumental-symmetrischen Stilisierung und doch wie romantisch in seiner gegenständlichen und malerischen Stimmung der Klosterfriedhof im Schnee, jetzt in Berlin, mit der gotischen Kapellenruine inmitten der verschneiten Grabkreuze in dem kahlen Haine knorriger Eichen!



Abb. 47. Zwei Männer in Betrachtung des Mondes. Gemälde von Kaspar David Friedrich in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Spemanns „Museum".

In der Hamburger Kunsthalle hängen von Friedrichs Meisterwerken z. B. sein Greifswalder Hafen nach Sonnenuntergang, der farbenstarke einsame „Sturzacker" mit dem aufgehenden Mond und die Ansicht der gotischen Stadt mit den breiten, saftigen Wiesen im Vordergrunde und den Radstrahlen der aufgehenden Sonne im Hintergrunde — Linienrhythmus und Farbenstimmung auch hier innig verbunden! In Berlin ist der Mondaufgang am Meer, dessen Romantik sich in den drei im hohen Ufergestein sitzenden, halb vom Rücken gesehenen Zuschauern widerspiegelt, von feiner Licht- und Schattenverteilung getragen; und eine ähnliche Romantik spricht aus dem bekannten Dresdner Bilde, das zwei Männer in Betrachtung des Mondes im Waldgebirge darstellt (Abb. 47).

Im Anschluß an Friedrich wirkte in Dresden als lichtfroher Meister des sittenbildlich aufgefaßten Bildnisses der Mecklenburger Friedrich Georg Kersting (1783—1847). Im Zimmer am offenen Fenster, durch das helles Licht hereinströmt, liebt er seine Freunde in kleinem Maßstab darzustellen. Bilder wie sein Bildnis Kaspar David Friedrichs in seiner Werkstatt von 1812 (1906 im Besitze der Frau Friedrich in Greifswald), sein Herr am Schreibtisch von 1813 und seine Stube mit der Stickerin in Weimar machen in ihrem kühlen eingefangenen Freilicht einen ganz modernen Eindruck. Auch in Dresden lernt man den stillen, feinfühligen Meister schätzen.

Zu diesem Dresdener Kreise der halbklassizistischen Romantiker gehört dann aber auch noch Gerhard von Kügelgen (1772—1820), der ein Schüler des Januarius Zick (S. 96) in Koblenz gewesen war, sich aber durch viele Reisen weitergebildet hatte. Er starb durch Mörderhand zwischen Loschwitz und Dresden. Als gestaltender Meister schließt er sich, wie noch in seinem verlorenen Sohn in Dresden von 1820, den dünnen Frühklassizisten der Art Angelika Kauffmanns (S. 98) an, als Sittenmaler wetteifert er, wie sein Paar am Fenster von 1817 beim Finanzrat von Mayer in Dresden zeigt, erfolgreich mit Kersting, als Bildnismaler aber gehörte er zu den beliebtesten, wenn auch nicht kraftvollsten Künstlern seiner Zeit. Hervorzuheben sind sein vornehmes Brustbild Goethes beim Freiherrn von Bernus in Heidelberg und das Schillers im Goethemuseum zu Frankfurt.

Hatten die neudeutsche Musik und die neudeutsche Dichtkunst sich um diese Zeit längst eine Weltstellung erobert und hatten die Baukunst und die Bildnerei in Deutschland sich Schulter an Schulter mit ihren Schwestern in den übrigen Ländern Europas entwickelt, so suchte gerade die neudeutsche Malerei um 1800, ohne rechts und links zu schauen, auf eigenen, kaum noch betretenen Wegen neue Ziele zu erreichen, die dadurch nicht an Bedeutung verlieren, daß sie damals größtenteils nur ihr selbst begehrenswert erschienen.

VI. Die belgische und holländische Kunst von 1750 bis 1815.

Vorbemerkungen. — 1. Die belgische und holländische Baukunst dieses Zeitraums.

Schon im 17. Jahrhundert sahen wir auch die belgische und die holländische Kunst verschiedene Wege gehen. Und doch! Wenn Rubens und Rembrandt als ihre künstlerischen Hauptvertreter und in den meisten Beziehungen auch als Gegensätze erscheinen, den Italienern und selbst den Franzosen gegenüber steht ihnen die Gemeinsamkeit des niedergermanischen Empfindens doch an der Stirn geschrieben; aber in den Jahren zwischen 1750 und 1815 glich der gemeinsame Zeitstil auch diese Gegensätze mehr und mehr aus.

Bis zur Franzosenherrschaft, die in Belgien 1794 einsetzte, hatten „die österreichischen Niederlande" sich unter der fürsorglichen und doch im Grunde verhaßten Statthalterschaft Karl Alexanders von Lothringen (1744—80) und Marie Christines mit ihrem Gemahl Albert von Sachsen-Teschen (1781—92) einer gewissen Nachblüte der Künste erfreut, die freilich nur als ein schwacher Abglanz ihrer früheren Pracht erschien. Die Formensprache Rubens' war unter seinen Nachfolgern immer flauer, ihr Farbenglanz immer blasser, ihr Geist immer müder geworden. Neues Leben brachte auch in Belgien erst der Umschwung zum Klassizismus, der auch hier gleich nach der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzte, sich aber der matten Rubensschen Strömung keineswegs mit dem gleichen Kraftaufwand entgegenstellte, den er in anderen Ländern entfaltete. In Holland dagegen, das während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter den Generalstatthaltern Wilhelm IV. und Wilhelm V. von Oranien und unter den Fittichen Englands auf seinen alten Lorbeeren ausruhte, bis es von 1795 bis 1813 unter französische Herrschaft geriet, war der Übergang von dem einen Zeitstil zum anderen wenigstens in der Baukunst, die hier längst dem Klassizismus gehuldigt hatte, kaum bemerkbar.

Unsere Kenntnis der belgischen und holländischen Kunst dieser Zeit verdanken wir großenteils den schon im 5. Bande (S. 227, 239, 278, 294) genannten Quellenschriften und kunstgeschichtlichen Arbeiten von Schayes, Gurlitt, Ysendijck und Galland für die Baukunst, von Marchal und von Galland für die Bildnerei, von Waagen, Riegel, Roosen, van den Branden

und dem Verfasser dieses Buches für die Malerei, den Künstlerverzeichnissen von Immerzeel, Kramm, Wurzbach und Thieme für alle Künste. Die Kunst Belgiens im 19. Jahrhundert hat schließlich Hymans zusammenfassend geschildert.

Der Klassizismus der belgischen Baukunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammte aus Frankreich. Der Franzose Barnabé Guimard, der 1792 in Brüssel starb, trug den Stil Louis' XVI. in derber, aber keineswegs unedler Gestalt nach Brüssel. Ihm fiel vor allem die vornehm klassizistische Ausgestaltung der Oberstadt zu. Seine Place Royale von 1772 wird von der eingebauten Schauseite der Kirche Saint-Jacques-sur-Caudenberg beherrscht, die mit ihrer sechssäuligen korinthischen Giebelvorhalle und ihrem einstöckigen, mit kleiner Kupferkuppel bekrönten Mittelturm doch nicht völlig ausgeglichen wirkt. Als Mitarbeiter Guimards an diesem Bau wird der später nach Wien übergesiedelte Louis Joseph Montoyer von Mariemont genannt, der 1785 den dreischiffigen Innenbau in durchaus klassizistischen Formen vollendete. Der weltliche Hauptbau, der den Stil dieses Stadtteils angibt, ist Guimards vornehmes Ständehaus an der Rue de la Loi (1778—83), in dem jetzt die Kammern tagen. Als Guimards Mitarbeiter an den stattlichen, über einem gequaderten Erdgeschoß von einer achtsäuligen ionischen Giebelvorlage beherrschten Mittelbau wird Philippe Guillaume Sandrié genannt. Das Parlamentshaus, das seine vornehme Schauseite dem prächtigen Parke zuwendet, wirkt klassizistischer im Sinne des Stiles Louis' XVI. als die Kirche. Montoyer hingegen ist der Schöpfer des von stattlicher Halbkugelkuppel überragten Schlosses Laeken bei Brüssel (1782—84), dessen Entwurf von seinem Bauherrn, dem Prinzen Albert von Sachsen-Teschen, selbst herrühren soll. Die Mitte des Inneren bildet ein Rundsaal mit derben korinthischen Wandpilastern.

Ein anderer vielbeschäftigter Kirchen- und Schloßbaumeister Belgiens, Laurentius Benedictus Dewez (1731—1812), war Klassizist mehr im englisch-palladianischen als im französischen Sinne. Der Hauptbau seines streng palladianischen Schlosses zu Seneffe von 1760 ist mit seinen weit vorgerückten Eckpavillons durch ionische Säulengänge verbunden. Mißverstanden „stilecht" aber war Dewez' alter Leuchtturm zu Ostende, dem er die Gestalt einer 100 Fuß hohen dorischen Säule gab.

Holland brauchte den Klassizismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht von außen einzuführen. Es brauchte nur seinen einheimischen Baugewohnheiten mit geringen Abänderungen treu zu bleiben. Ein tüchtiger Baumeister scheint Jakob Otten Husly gewesen zu sein, der 1795 in Amsterdam starb. Von ihm rühren die klassizistischen Stadthäuser zu Groningen (1787—1810) und zu Weesp her. Seine Hauptschöpfung aber ist das Konzert- und Vortragshaus „Felix Meritis" von 1789 in Amsterdam, ein in feste Häuserreihe eingebautes, fünf Achsen breites, dreistöckiges Flachgiebelhaus, dessen beide obere Geschosse über gequadertem Erdgeschoß durch vier hohe korinthische Dreiviertelsäulen zusammengefaßt werden, während sein Inneres durch den nach hinten verlegten großen ovalen Hauptsaal bestimmt wird. Von hellenischem Neuklassizismus ist in diesem Bau freilich so wenig zu spüren wie in dem „zopfigen" Paviljoen Welgelegen von 1788 in Haarlem, der, als Landhaus eines Amsterdamer Kaufmanns erbaut, seiner Umgebung immerhin reizvoll eingefügt ist.

2. Die belgische und holländische Bildnerei von 1750 bis 1815.

Von einer holländischen Bildnerei dieses Zeitraums kann kaum die Rede sein. In Belgien aber vererbte die bildnerische Begabung sich auch weiterhin von einem Geschlecht auf das andere.

Fortschreitender Klassizismus spricht sich in den Werken Charles François van Pouckes (1740—1809) und Gilles Lambert Godecharles (1750—1835) aus. Poucke, den wir in Paris, in Rom und in Wien treffen, ließ sich schließlich in Gent nieder, wo er z. B. 1779 die Riesenstandbilder der Apostel Petrus und Paulus für Saint-Bavo, 1782 das schöne Grabmonument für Gerard van Eersel mit der gepriesenen, Canovas Schöpfungen an die Seite gesetzten Gestalt der „Beredsamkeit" in derselben Kirche, 1787 die mit Reliefs geschmückte, einfach-strenge Kanzel der Jakobskirche schuf. Godecharle, der ein Schüler Delvaux' (Bd. 5, S. 238) war, ließ sich in Brüssel nieder, wo er 1780 Guimards Brabanter Ständehaus (S. 107) an der Rue de la Loi mit einem klassizistischen Giebelrelief schmückte. Dieses zeigt die Gerechtigkeit zwischen der Beständigkeit und der Religion im Begriffe, die Tugenden zu belohnen, die Laster zu bestrafen. Mit einem allegorischen Hochrelief schmückte er auch den Giebel jenes Schlosses zu Laeken, in dessen Ehrenvorsaal er zwischen den zwölf korinthischen Säulen, die die Kuppel tragen, seine zwölf Reliefs mit Monatsdarstellungen anbrachte. Im Park zu Brüssel stehen seine Gruppen des Handels und der Künste. Im Brüsseler Museum zeigen seine Büsten Napoleons als „premier consul", des Bildhauers Delvaux und des Malers Lens eine Mischung von strenger, vermeintlich griechischer Stilisierung mit scharfer Beobachtung des Lebens. Godecharle wurde seinerzeit als klassischer Meister gefeiert; und noch 1881 wurde im Park zu Brüssel zu seinem Gedächtnis eine allegorische Gestalt von Vinçotte aufgestellt.

3. Die belgische und holländische Malerei von 1750 bis 1815.

Gerade an Malern fehlte es in Belgien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts keineswegs. Aber gerade die belgische Malerei dieses Zeitalters verlief sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, seicht und matt im Sande. Inhaltlich wie technisch wurde mit den alten Formeln, Rezepten und Überlieferungen weitergearbeitet. Aus der Schar der belgischen Maler, die die Rubenssche Überlieferung hochhielten, ragen nur Peter Joseph Verhaghen (1728 bis 1811) und Willem Jacob Herreyns (1743—1827) hervor. Verhaghen, der Hofmaler Maria Theresias war, wenn er auch meist in Löwen arbeitete, strebte nach engem Anschluß an Rubens; aber seine Formensprache nahm doch unwillkürlich etwas von den kalten Umrissen, seine Pinselführung etwas von der leeren Glätte, seine Farbengebung etwas von der harten Buntheit der neuen Moderichtung an. Nennenswert sind seine große Darstellung im Tempel (1767) in Gent, sein hl. Stephan, die päpstliche Gesandtschaft empfangend (1770), in Wien und seine Verstoßung der Hagar in Antwerpen. Herreyns war Hofmaler des Königs Gustav III. von Schweden, wirkte aber als Akademiedirektor in Antwerpen. Auch in seinen Bildern lebt noch ein Abglanz von Rubens' Linienfluß und Farbenpracht. Das Antwerpener Museum besitzt, außer einigen Bildnissen, eine große Kreuzigung, das Brüsseler Museum eine tüchtige Anbetung der Könige von seiner Hand. Sein kühleres Emmausbild in der Antwerpener Kathedrale ist erst 1808 gemalt.

Der Umschwung zum Klassizismus prägt sich nur in einem belgischen Geschichtsmaler des 18. Jahrhunderts, der Umschwung zur Natur namentlich in einem Landschafts- und Tiermaler aus. Der Geschichtsmaler ist Andreas Cornelis Lens von Antwerpen (1739—1822), der in Rom in den Kreisen Winckelmanns und Mengs' zum fanatischen Anhänger der Lehre von der Nachahmung der Griechen geworden war und, in die Heimat zurückgekehrt, durch seine Lehre und seine Werke den neuen, klassizistischen, in seinen Augen natürlich klassischen Stil zu verbreiten suchte. Von seinen formenkalten, farbennüchternen, völlig unflämischen

Bildern seien die Verkündigung in der Michaeliskirche zu Gent und die Ariadne und das Bacchusfest im Brüsseler Museum genannt. Sie erinnern entfernt an Poussin (Bd. 5, S. 181).

Der Landschafts- und Tiermaler aber, der zur Natur zurückkehrte, ist Balthasar Pauwel Ommeganck (1755—1826), der Paul Potter (Bd. 5, S. 336) seiner Zeit. Mit erstaunlich unbefangenem und frischem Auge beobachtete er das Leben der zahmen Tierwelt in der meist von hellem Sonnenlicht durchglühten Landschaft; und er verstand es, das Erschaute zu abgerundeten, wirkungsvollen Bildern zu verarbeiten, unter denen die Darstellungen von Schafherden eine Hauptrolle spielen. Man lernt den Meister z. B. im Louvre, im Antwerpener,



Abb. 48. Weidelandschaft von Balthasar Pauwel Ommeganck im Museum zu Braunschweig. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

im Amsterdamer, im Rotterdamer, im Braunschweiger (Abb. 48) und im Leipziger Museum kennen. Hart genug ist freilich seine Malweise, die sorgfältig auf alle Einzelheiten, wie die Flocken im Schaffell, eingeht; aber ihre Bildwirkung ist trotzdem oft schlagend; und sein neues Verhältnis zur Natur stellt auch ihn zu den Bahnbrechern der Kunst des 19. Jahrhunderts.

Die Nachblüte, die auch die holländische Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlebte, entfernte sich noch weiter vom Geiste Rembrandts als die belgische von der Art Rubens'. Der letzte bedeutende Vertreter der alten holländischen Regentenstück- und Einzelbildnismalerei, Jan Mauritz Quinckhardt, lebte (Bd. 5, S. 333) bis 1772. Der feurige Nachfolger der guten alten Stadtbildmaler, Isaak Ouwater (1750—93), aber, von dessen Hand das Rijksmuseum zwei vortreffliche Amsterdamer Ansichten besitzt, gehört ganz der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts an. Im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert steht in Holland kein namhafter Neuklassizist. Aber der Umschwung zu schlichterer

Naturbeobachtung, der vielfach mit der Rückkehr zur angeblich griechischen Formensprache Hand in Hand ging, läßt sich auch in der holländischen Malerei dieser Zeit durchfühlen. Als vielseitigster holländischer Meister dieser Richtung, der auch schulbildend weiterwirkte, ist Jan Willem Pieneman (1779—1853) zu nennen, der mit mehr denn einem Dutzend Bilder jeder Art im Rijksmuseum vertreten ist. Seine „Trauer um den Tod Wilhelms V." ist 1806, seine „Arkadische Landschaft" 1812 gemalt. Seine Riesendarstellung der Schlacht bei Waterloo, in der an 70 lebensgroße Gestalten, unter ihnen Napoleon, Wellington und Blücher, in Tätigkeit gesetzt sind, wurde erst 1824 vollendet. Als Seemaler schließt Martinus Schouman (1770—1848) sich an, dessen Darstellung der holländischen Flotte auf der Fahrt nach Boulogne im Rijksmuseum die Jahreszahl 1806 trägt. Zu stärkerer Naturnähe aber kehren die landschaftlichen Tierstücke Johannes Baptist Kobells (1779—1814; vgl. S. 96) zurück, die in der holländischen Malerei dieser Zeit dieselbe Stellung behaupten wie die ähnlichen Bilder Ommeganck's (S. 109) in der belgischen. Seine weidenden Rinder in Rotterdam und seine Bilder ähnlicher Art von 1804, 1806 und 1809 in Amsterdam zeugen von der gleichen liebevollen Naturauffassung wie die Darstellungen Paul Potters, die ihre Vorbilder waren. Von Klassizismus kann man hier also nur reden, soweit man die Weidebilder Potters für klassisch ansieht.

VII. Die skandinavische Kunst von 1750 bis 1815.

Vorbemerkungen. — 1. Die skandinavische Baukunst dieses Zeitraums.

Hatten die vom Ozean umspülten, von frischer Nord- und Ostmeerluft durchwehten skandinavischen Halbinseln schon seit dem 17. Jahrhundert, an dessen Ende Schweden sich vorübergehend zu einer europäischen Großmachtstellung erhoben hatte, lebhaften, wenngleich fast nur empfangenden Anteil am geistigen und künstlerischen Leben unseres weißen Erdteils genommen, so rangen sie sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten, getragen von der allgemeinen Zeitströmung, zu selbstschöpferischer Mitarbeit an den Kunstaufgaben hindurch, die Europa sich gestellt hatte. Auch jetzt noch kamen eigentlich nur Schweden und Dänemark als Kunstländer in Betracht. Norwegen trat erst später mit in Reih' und Glied.

Die schwedische Kunst dieses Zeitraums, deren Geschichte in Romdahl und Roosvals großem Werke und, teils in, teils außerhalb dieses Buches, in Schriften von Curman, Hahr, Lespinasse, Upmark, G. Goethe, Looström, Nordensvan, Sigurd Müller, Romdahl und anderen ausführlich genug dargestellt ist, gab die enge Fühlung mit der deutschen Kunst, die sie bis dahin gepflegt hatte, jetzt fast ganz zugunsten des französischen Einflusses auf, hielt sich dabei aber vorzugsweise noch an die älteren französischen Meister, deren Rokokogepflogenheiten sie erst im Übergang zur Folgezeit preisgab.

Einen glänzenden Aufschwung nahm die schwedische Kunst namentlich unter dem Schutze des selbstherrlichen, aber für die Künste begeisterten Königs Gustav III. (1771—92), in dessen Regierungszeit auf dem Gebiete der Baukunst zunächst noch die alte Schloßbauschule der Tessin und Hårleman (Bd. 5, S. 438) hereinragte.

Im Mittelpunkt des Stockholmer Kunstlebens der gustavianischen Zeit aber stand Karl Fredrik Adelcrantz (1716—96), der vielseitig gebildete Sohn jenes Stockholmer Hofarchitekten

und Stadtbaumeisters Göran Josua Adelcrantz (Bd. 5, S. 438). Karl Fredrik Adelcrantz wurde 1766 zum Freiherrn, 1767 zum Präsidenten der 1735 gegründeten schwedischen Zeichenakademie ernannt, die er 1768 zu einer „wirklichen Maler- und Bildhauerakademie" umbildete. Adelcrantz war in der Stockholmer Schloßbauschule (Bd. 5, S. 439), die einem ausgeprägten Barock- und Rokokoklassizismus huldigte, groß geworden. Wie er sich allmählich vom Spätbarock zum Frühklassizismus hindurcharbeitete, zeigt die Reihenfolge seiner verschiedenen Entwürfe (seit 1767) für die Adolf-Friedrichs-Kirche in Stockholm, einen stattlichen Zentralbau mit Kuppelturmaufsatz in der Mitte, der seine streng „neuantike" dorische Sechssäulen-Giebelvorhalle erst 1783 erhielt. Klassizistisch im Sinne Palladios wirkte des Meisters 1782 vollendetes Stockholmer Opernhaus, in dem 1792 Gustav III. auf einem Maskenball ermordet wurde; 1892 mußte es dem neuen Königlichen Theater weichen.

Der Umschwung zum Neuklassizismus vollzog sich im Geschmack des Königs während seiner italienischen Reise, von der er den Franzosen Louis Jean Desprez (1743—1803) mitbrachte, der 1788 zu seinem ersten Architekten ernannte wurde. Desprez war ein vielseitiger Künstler, in dessen Schabkunstblättern und Radierungen eine weiträumige, mit fast in ihr verschwindenden Vorgängen belebte phantastisch-romantische Landschaftskunst Orgien feierte, während er als Baumeister dem strengen neuklassizistischen Ideal huldigte. Sein unvollendeter Schloßbau zu Haga bei Stockholm wirkt als klassische Säulenruine im Grünen mit eigenartigem Reize. Desprez' erhaltener Hauptbau ist das dem Andenken Linnés geweihte Botanische Institut in Upsala, ein einstöckiger „neuantiker" Bau, dessen schmale Schauseite mit einer achtsäuligen dorischen Tempelvorlage in reiner Formensprache ausgestattet ist.

Altersgenosse von Desprez war Olaf Tempelman (1745—1816), der Schöpfer des zierlichen Pavillons Gustavs III. bei Haga, der besonders wegen seiner malerischen Ausschmückung durch den schwedischen Franzosen Louis Adrien Masreliez (S. 115) gerühmt wird; ziemlich gleichaltrig auch war Erik Palmstedt (1741—1803), der Meister der 1776 vollendeten Stockholmer Börse, die hauptsächlich durch ihre guten Verhältnisse wirkt. Zu den letzten, durchaus klassizistischen Vertretern der schwedischen Baukunst dieses Zeitraums aber gehören Adelcrantz' Neffe C. F. Sundvall (1754—1831), dessen Hauptwerk die fein abgewogene, nur am Mitteleingang des Erdgeschosses mit viersäuliger Balkonvorlage geschmückte Universitätsbibliothek zu Upsala ist, und Gustav af Sillén (1762—1825), als dessen Meisterwerk die Umgestaltung des Schlosses Rosersberg (1797) genannt wird.

In engerer Fühlung mit der Kunst und den Künstlern Deutschlands als die schwedische stand die starke und einflußreiche dänische Kunst dieses Zeitraums, über die uns Madsen, Meldahl, Beckett, Köbke, Sigurd Müller, Hannover, Lund, Been, um nur diese zu nennen, gut unterrichtet haben. Die dänischen Könige, von denen Friedrich V. von 1746 bis 1766, Friedrich VI. von 1808 bis 1839 regierte, förderten die deutsche Dichtkunst; der Schleswiger Asmus Carstens (S. 98) war wie Ismael Mengs, wie Otto Runge, wie Georg Friedr. Kersting und wie Kaspar David Friedrich an der 1748 gegründeten Kopenhagener Akademie gebildet worden; und der größte dänische Künstler dieses Zeitraums, Bertel Thorvaldsen, hatte seinen fast klassischen Klassizismus in Rom im Anschluß an die Lehren Winckelmanns entwickelt.

Die dänische Baukunst Friedrichs V., des Begründers des vom Standpunkt der Städtebaukunst dieses Zeitraums lehrreichen und bewundernswerten Amalienborger Viertels in Kopenhagen, haben wir schon bis zu den Schöpfungen Eigtveds, Anthons, Thurahs und

Jardins verfolgt (Bd. 5, S. 443—445). Jardins Schüler Kaspar Fredrik Harsdorff (1735—99), der sich in Paris unter Soufflot (S. 22) weitergebildet hatte, suchte der dänischen Baukunst im Anschluß an Stuart und Revetts Werk über die Bauten Alt-Athens (S. 57) den reinen Hellenismus einzuimpfen. Akademiedirektor wurde er 1778. Als sein Hauptverdienst gilt, zum erstenmal rein ionische Säulen am Gestade des Sundes aufgestellt zu haben; und als sein Hauptwerk erscheint die ionische Verbindungshalle zwischen den Amalienborg-Palästen.

Harsdorffs Schüler Christian Friedrich Hansen (1756—1845), der älteste der berühmten klassizistischen Kopenhagener Architekten des Namens Hansen, wurde 1804 Akademieprofessor und Oberbaudirektor in seiner Vaterstadt. Seine größte Leistung war der Wiederaufbau des 1794 abgebrannten Königsschlosses Christiansborg (1795—1828), das 1884 abermals ein Raub der Flammen wurde. Seine feinste Schöpfung aber war die schlichte Frauenkirche in Kopenhagen, die nur als Rahmen für die großartigsten christlichen Bildwerke, die Thorvaldsen geschaffen hat, gedacht ist. Der Bau wurde 1811 begonnen und 1829 vollendet; es ist ein wuchtiger Edelbau einfachster Art, eine tonnengewölbte Basilika mit halbrunder Schlußnische und zweistöckigem Stützensystem, das unten aus Pfeilerarkaden, oben aus stämmigen, ungefurchten dorischen Säulen mit geradem Gebälk besteht. Eine achtsäulige streng dorische Giebelvorhalle bereitet auf das Innere der Kirche vor.

2. Die skandinavische Bildnerei von 1750 bis 1815.

In Schweden folgte auf den Franzosen Jacques Philippe Bouchardon (1711—53), der 1741 Hofbildhauer in Stockholm wurde (Bd. 5, S. 447), 1755 der Pariser Pierre Hubert l'Archévèque (1721—78), dessen ehernes Standbild Gustav Erikson Wasas von 1773 vor dem Ritterhaus in Stockholm schwerfälliger dasteht als sein erst 1795 enthülltes lebensvolles, mit den Bildnisreliefköpfen der schwedischen Generale aus dem Dreißigjährigen Kriege geschmücktes Reiterdenkmal des Heldenkönigs Gustav Adolf II.

In Dänemark bezeichnete, wie wir gesehen haben (Bd. 5, S. 449), der Franzose Jacques François Saly (1717—76) den Übergang zur klassizistischen Formensprache.

Als Saly 1774 nach Frankreich zurückgekehrt war, wurde der Kopenhagener Bildhauer Johann Wiedewelt (1731—1802) sein Nachfolger als Akademiedirektor. Wiedewelt leitete den Umschwung zum griechischen Klassizismus im Sinne Winckelmanns ein. Wohl hatte auch er noch in Paris bei Coustou (Bd. 5, S. 171) seine Kunst erlernt. Aber die vier Jahre, die er dann in Rom mit dem großen deutschen Altertumsforscher Winckelmann verbrachte, gewannen ihn völlig für die Lehre von der „edlen Einfalt" der alten Griechen. Seine Kräfte reichten freilich, obgleich Oehlenschläger ihn den dänischen Phidias nannte, nicht weiter, als daß er als Vorläufer Thorvaldsens erscheint. Seine Arbeiten für Christiansborg gingen 1794 zugrunde. Seine schlichte, absichtlich einfache Art tritt z. B. in seinem mit Reliefs geschmückten Sarkophage des Dichters Holberg in der Kirche zu Sorö anschaulich hervor. Auch seine allegorische Gestalt der Treue an der Freiheitssäule (1792—93) zu Kopenhagen kennzeichnet seine Art. Am großartigsten wirkt er in seinen Grabmälern Christians VI. und Friedrichs V. im Dom zu Roskilde. Berühmt sind am Denkmal Friedrichs V. die ausdrucksvollen sitzenden Gestalten der trauernden Länder Dänemark und Norwegen. Erinnert hier in der Gewandung noch manches an die zierliche Kunst des 18. Jahrhunderts, so zeigt die Gesamthaltung doch schon die stille Größe, der die neue Zeit zustrebte.

Die wirkliche Umkehr zur Natur und zum klassischen Altertum erfolgte dann aber in Schweden wie in Dänemark durch bedeutende einheimische Bildhauer; dem Schweden Johann Tobias Sergel (1740—1814), dem namentlich G. Goethe nachgegangen ist, merkt man es wohl an seiner herberen Kraft an, daß er ein Menschenalter älter war als Thorvaldsen und ein halbes Menschenalter älter als Canova (S. 14), aber seine Abkehr von dem herrschenden Zeitgeschmack ist nicht minder entschieden als die seiner jüngeren Mitbewerber. Sergel, der von norddeutschen Vorfahren abstammte, war in seiner Vaterstadt Stockholm Schüler l'Archévèques (S. 112) gewesen, hatte sich aber in Rom und in Paris weitergebildet und schon in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts seinen eigenen Stil gefunden, der sich in bewußten Gegensatz zu der „abscheulichen französischen Manier", wie er sie nannte, stellte. Natur und Antike waren schon seinen ersten in Rom entstandenen Werken gleichwertige Vorbilder. Genannt seien der derb natürliche, trunken über seinem Schlauche daliegende Marmorfaun von 1774 in Stockholm, der listig einherschreitende Diomed von 1771, dessen Gipsmodell in Stockholm erhalten ist, und die schöne, um 1787 vollendete Marmorgruppe Amor und Psyche in Stockholm, deren Flügeljüngling an Antinoos (Bd. 1, S. 502) erinnert, während die knieende Psyche in vollen weichen, schon mehr natürlichen als antiken Formen prangt. Über die Antike hinaus, man möchte sagen zu selbständig erneutem Barock, strebt Sergels Cartesius-Denkmal in der Adolf-Friedrich-Kirche, das die Jahreszahl 1781 trägt. Am Fuß der Denksäule enthüllt ein geflügelter Genius freischwebend mit der Rechten den Erdball, auf den er mit der Fackel in der Linken hinableuchtet. Das Meisterwerk der Bildniskunst Sergels aber ist sein ehernes Standbild Gustavs III., das, 1799 gegossen, 1808 aufgestellt wurde. Der König steht ruhig in seiner wirklichen Uniform da: ein echtes, nicht eben begeisterndes, aber tüchtiges Denkmal in der Bildnisauffassung dieser Zeit. Jedenfalls trat Schweden durch Sergel in die Reihe der selbstschöpferischen Kunstländer ein.

In Bertel Thorvaldsen (1770—1844) schenkte das grüne Inselland Dänemark der Welt den Bildhauer, der das von Winckelmann ausgesprochene Sehnen der Zeit nach „stiller Einfalt" in der Kunst am restlosesten verkörperte. Von der Mitwelt vergöttert, wird er von der Nachwelt, die ihn kalt und langweilig findet, hier und da mißachtet. Von den zahlreichen Schriften über ihn seien die von Thiele, von dem dänischen Dichter Andersen, von Rosenberg und von Julius Lange hervorgehoben. Thorvaldsen hat den größten Teil seines künstlerischen Lebens in Rom verbracht, wo er 1797 eintraf. Erst 1838 kehrte er, als Triumphator empfangen, dauernd in seine Vaterstadt zurück. Der Schleswiger Carstens (S. 98) öffnete ihm 1797 in Rom die Augen. Nachdem er sich hier 1801—02 mit seinem nackten, aber behelmten Jason einen eigenen Stil geschaffen, blieb er diesem in vierzigjähriger reicher Arbeit unwandelbar treu. Carstens, Thorvaldsen und ihre Zeitgenossen meinten in diesem Stil, der in Rundgestalten nach ruhigem Gleichgewicht strebte, im Relief noch strenger als der Parthenonfries (Bd. 1, S. 327) von jeder malerischen Raumvertiefung absah, den echt griechischen Stil des Phidias und des Praxiteles wiedererobert zu haben. Daß die griechische Kunst auch leidenschaftliches leibliches und seelisches Leben verkörpert hatte, übersah man. Thorvaldsens Kunst sieht den griechischen Stil durch ein kühles nordisches Temperament. Aber jenes plegmatische nordische Temperament war, so unpersönlich es oft wirkt, doch ein Ausfluß der ganzen ruhigen, friedlichen Persönlichkeit Thorvaldsens. Jeder dramatischen Leibes- oder Geistesbewegung ging der Meister aus dem Wege. Stillen Frieden atmen selbst seine kriegerischsten Gestalten. Wie der Oberfläche des Nackten bei Thorvaldsen das warme

körperliche Leben abgeht, so fehlt auch dem Ausdruck seiner Köpfe zwar nicht eine milde Wärme, doch jede feurigere innere Erregung. Der berühmte Löwe von Luzern (1821) hält mit seinem sentimental vermenschlichten Kopfausdruck aufmerksamer Betrachtung nicht stand.

In Entwürfen, Abgüssen oder Wiederholungen sind alle seine Werke, heidnische Götter, christliche Gestalten und irdische Menschen im Thorvaldsen-Museum zu Kopenhagen vereinigt worden; und gerade hier erschrickt man, wie ähnlich sie alle einander sind. Am meisten er selbst ist Thorvaldsen in seinen Rundgruppen und Einzelgestalten der jugendlichen Heidengötter und -göttinnen, wie dem Adonis in der Münchner Glyptothek (Abb. 49), wie in Amor und Psyche, in Ganymed den Adler fütternd, in den drei Grazien und vielen Einzelgestalten in anderen Sammlungen. Eine Marmorausführung der 1805 modellierten Gruppe Amor und Psyche besitzt der Fürst zu Putbus auf Rügen, eine Marmorwiederholung des anmutigen sitzenden Merkurs mit der Hirtenflöte Lord Ashburton in London. Thorvaldsens berühmteste, seine Art am deutlichsten widerspiegelnde Reliefschöpfung ist der langgedehnte Alexanderzug, den er in Gips zuerst im Auftrage Napoleons 1811 für den Quirinal in Rom, später in Marmor für die Villa Sommariva (nachmals Villa Carlotta) zu Cadenabbia am Comer See ausführte. Zu seinen schönsten früheren Reliefs gehören die beiden rund umrahmten, oft wiederholten Schwebegestalten der Nacht und des Morgens (1815) im Palazzo Tosio zu Brescia.

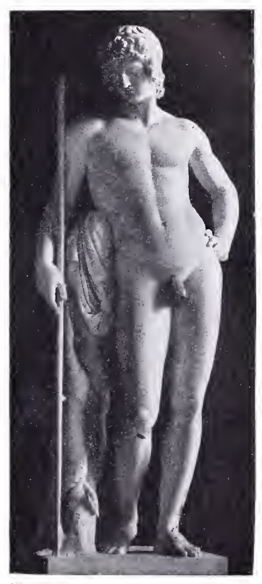
Die Gestalten der christlichen Religion nahmen Thorvaldsens künstlerische Einbildungskraft erst gefangen, als ihm seit 1819 die Ausschmückung der Kopenhagener Frauenkirche Hansens (S. 112) mit Marmorbildwerken aufgetragen wurde. Der überlebensgroße segnende Christus am Altar der Frauenkirche gehört zu des Meisters eindrucksvollsten Schöpfungen. Von den zwölf Apostelstandbildern an den Pfeilern des Mittelschiffes hat er nur den Paulus eigenhändig ausgeführt, alle aber sind würdige Gestalten ohne sonderliche geistige Vertiefung. Das Hochrelief der Predigt Johannes' des Täufers im Giebelfeld über dem Eingang zur Kirche zeichnet sich nicht durch raumkünstlerischen Zusammenschluß aus. Einheitlicher wirken die Relieffriese in der Kirche, von denen der Einzug Christi in Jerusalem die Eingangsvorhälle, der Zug nach Golgatha das Halbrund der Altarnische über dem Christus schmückt.

Den letzten Lebensjahrzehnten des Meisters gehören seine Denkmäler geschichtlicher Persönlichkeiten an. Das große Grabmal Pius' VII. mit dem thronenden Sitzbild des Papstes in der Peterskirche zu Rom wurde 1824 begonnen, 1840 vollendet. Von den bald nach 1820 entstandenen Denkmälern, die meist doch nur nach seinen Entwürfen ausgeführt wurden, nennen wir das eherne Standbild des Kopernikus in Warschau. Erst der letzten Hälfte der dreißiger Jahre aber gehören das Gutenbergdenkmal in Mainz, das Schillerdenkmal in Stuttgart und das vornehm monumentale eherne Reiterbild des Kurfürsten Maximilian I. in München an. Die Gefahr, Thorvaldsen zu unterschätzen, ist heute, wo man typische Schönheit in der Bildhauerei wieder würdigt, ja „Abstraktion" von der Natur predigt, geringer als vor fünfzig Jahren. Freilich wollte auch er die Natur darstellen, aber die Natur mit antiken Augen gesehen, was dem Nordländer des 19. Jahrhunderts erklärlicherweise unmöglich war.

3. Die skandinavische Malerei von 1750 bis 1815.

In Schweden stand gerade die Malerei dieses Zeitraums noch unter dem Einfluß der letzten vorklassizistischen Kunst Frankreichs und entwickelte sich in naher Wechselwirkung mit der Pariser Malerei. Meistern wie Gustav Sundberg (1691—1785) und Alexander Roslin (1718—93; Bd. 5, S. 451), die sich in Paris heimisch gemacht hatten, folgte

zunächst Adolf Ulrik Wertmüller (1751—1811), der als Schüler Viens (S. 40) in Paris und in Rom schon mit einem Fuße, wie Gauffin es ausdrückt, in der „Neuantike“ stand. Seine Ariadne auf Naxos von 1783 in Stockholm kennzeichnet seinen süßlichen Rokokoklassizismus, der an den unserer Angelika Kauffmann erinnert; seine Danae im goldenen Regen von 1787 ebendort nähert sich schon mehr der Auffassung Davids. Zu seinen berühmtesten Bildnissen in Stockholm gehört das der Marie Antoinette von 1785, wie sie mit ihren Kindern im Trianonpark lustwandelt.


Abb. 49. Thorvaldsens Adonis in der Münchener Glyptothek. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Zu den Pariser Schweden dieser Zeit gehören als feinfühliger Bildnismaler noch Lorenz Pasch der Jüngere (1733—1805), als Maler bürgerlicher Sittenbilder, deren Schönen es an Selbstgefälligkeit nicht mangelt, aber Per Hilleström (1733—1816). Paschs Halbfigur der Frau Wargentin von 1769 in Stockholm zeigt seine vornehme Treffsicherheit; Hilleströms „Morgentoilette“ ebendort spiegelt den Geist des scheidenden Rokokos deutlich wider.

Als französische Maler, die in Stockholm arbeiteten, aber seien Louis Adrien Masreliez (1747—1810; S. 111), der sich in Rom den Vienschülern angeschlossen hatte, und jener Jean Louis Desprez (1743—1804) genannt, den wir schon als Architekten kennengelernt haben (S. 111). Masreliez, den Gustav III. in Rom kennengelernt hatte, erscheint in seinem bewegten und beweglichen Bilde des „Priamus im Zelte des Achilles“ in Stockholm als Klassizist mit starkem Streben nach künstlichen Beleuchtungswirkungen, in seiner Malerei im Pavillon Gustavs III. in Haga (S. 111) als geschickter Raumkünstler. Desprez wurde in Stockholm aber hauptsächlich als Theatermaler in Anspruch genommen.

Statt nach Paris nach England pilgerte Karl Fredrik von Breda (1759—1818), der hervorragende schwedische Maler der Übergangszeit, der mit voller Hingabe Schüler des Altmeisters Reynolds (S. 64) in London gewesen war, sich aber auch Gainsboroughs Bilder genau angesehen hatte. Sein vortreffliches Bildnis der mit ihrem Hündchen im Arm in einem Park lustwandelnden Teresa Vidoni von 1797 in Stockholm könnte ebensogut in London hängen.

Im vollsten Gegensatz zu Breda aber steht als eigenartiger schwedischer Maler der Übergangszeit Peter Hörberg (1746—1816), der Bauernjunge, der sich selbst gebildet hatte, bis er, schon 37 Jahre alt, die Stockholmer Akademie besuchen durfte. Aber auch dann blieb er er selbst. Er malte große Altarbilder, auf denen schwedische Typen in schwedischer Tracht erscheinen, und kleinere religiöse Bilder, die ganz von seiner persönlichen Einbildungskraft getragen werden. Als sein Hauptwerk gilt „Christus, Kranke heilend“ in der Kirche zu Vaeringstad. Das Stockholmer Museum besitzt z. B. seine große „Salbung Sauls“ und seine zwölf eigenartigen kleinen Darstellungen des Lebens Christi. Hörbergs Gemälde erscheinen technisch hart, ja unbeholfen, wirken aber durch ihre Fülle selbständigen Empfindens.

Weit unabhängiger von französischen Einflüssen als die schwedische entfaltete sich die dänische Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Schweden und Dänemark zugleich gehört Karl Gustav Pilo (1711—93) an, der in Schweden geborene, 1734—36 in Wien gebildete, noch ganz von weichlicher Rokokolust umwehte Bildnismeister, der 1742 nach Kopenhagen ging, wo er Professor an der Kunstakademie wurde, 1772 aber nach Stockholm zurückberufen wurde. Sein Hauptbild im Nationalmuseum in Stockholm ist das große figurenreiche Breitbild, das die 1772 erfolgte Krönung Gustavs III. in der Großen Kirche zu Stockholm darstellt. Die kunstvolle, doch nur halb gelungene Vereinheitlichung der beiden durch verschiedene Lichtquellen erhellten Hälften und die weiche Tonmalerei des Bildes zeigen den Meister auf der Höhe seiner Kraft. Doch aber gehören die dreißig besten Jahre seines Lebens Kopenhagen an. Den dänischen König Friedrich V. dort hat er an fünfzigmal dargestellt, selbstgefällig aufgebauscht im Tanzschritt, hoch zu Pferde in ganzer Gestalt oder wohlwollend dreinblickend in Brustbildern. Die dänischen Schlösser und die Kopenhagener Galerie bewahren manche seiner Bilder.

Bald nach Pilo trat dann mit Nikolai Abraham Abildgaard (1743—1809), dem seinerzeit wohl überschätzten, später aber unterschätzten Meister, bereits ein geborener Kopenhagener an die Spitze des dänischen Kunstlebens. Abildgaard war Schüler der Kopenhagener Akademie gewesen, vollendete seine Ausbildung aber 1772—77 in Rom, wo er ins eklektisch-klassizistische Fahrwasser geriet. Akademiedirektor in Kopenhagen wurde er 1789. Abildgaard suchte noch michelangeleske Formen- und venezianische Farbenerinnerungen mit dem Studium der Antike zu verbinden. Schon sein frühestes Gemälde, der „Philoktet" der Kopenhagener Galerie, zeigt dieses Bestreben. Seine Hauptwerke, die Darstellungen zur Verherrlichung des dänischen Königshauses im Schlosse Christiansborg, verbrannten 1794. Von seinen Bildern der Kopenhagener Galerie seien der Ossian und die Szenen aus Holbergs Lustspielen hervorgehoben. Am meisten er selbst aber ist er doch in den Bildern aus antiken Vorstellungskreisen, deren absichtlicher „Galerieton" der Absichtlichkeit ihrer Formengebung entspricht.

Auf Abildgaard folgte Jens Juel (1745—1809), der 1795 Akademiedirektor wurde. Er hatte seinen ersten Unterricht in Hamburg empfangen, dessen Kunsthalle noch frische Bildnisse und Landschaften seiner Hand besitzt, entwickelte sich aber erst an der Kopenhagener Akademie und in Rom zum Meister. Seine treffsicheren Bildnisse, die man in der Galerie und der Kunstakademie zu Kopenhagen kennenlernt (Abb. 50), gehören zu den besten ihrer Zeit. Doch auch kleinfigurige häusliche Familiengruppen, wirkliche Sittenbilder und Landschaften malte Juel mit der gleichen treuen, schlichten Beobachtungsgabe und der gleichen etwas harten, aber frischen Pinselführung wie seine großen Bildnisse. Die Feinfühligkeit, mit der er sich in den Grenzen des Geschmacks seines Volkes und seiner Zeit hielt, macht ihn uns noch heute bewundernswert. Wie selbstgefällig und doch wie schlicht natürlich sein Bild von 1791 in Kopenhagen, auf dem er sich selbst mit seiner Frau vor seiner Staffelei dargestellt hat! Seine Losung war: „Male nur, was dir gefällt und wie es dir gefällt."

VIII. Die polnische und die russische Kunst von 1750 bis 1815.

Vorbemerkungen. — 1. Die polnische und russische Baukunst dieses Zeitraums.

Von den großen slawischen Reichen im Osten Deutschlands kommen kunstgeschichtlich für diesen Zeitraum nur noch Polen und Rußland in Betracht, die jetzt die ersten Keime einer neuen, von der alten verschiedenen heimischen Kunst sich regen sahen.

Polen, das sich um 1750 unter der Regierung des sächsischen Königs August III. noch seiner alten, freilich durch seine eigenartige Verfassung geschwächten Macht und Ausdehnung erfreute, hatte 1815 aufgehört, ein selbständiger Staat zu sein, um erst volle 100 Jahre später neu zu erstehen. Rußland hingegen wuchs während dieses Zeitraums in demselben Maße, in dem Polen zurückging; war es um 1750 noch nicht Deutschlands unmittelbarer Nachbar gewesen, so liefen seit 1815 seine Grenzen an denen Deutschlands entlang; und die blühenden deutschen Städte der Ostseeprovinzen waren unter russische Oberhoheit gelangt.

Für die polnische Kunstgeschichte dieses Zeitraums kommen für uns hauptsächlich die schon im vorigen Bande (S. 454) genannten und neuen Schriften von Gurlitt, Sokolowski und Lepszy, von Fournier-Sarlovèze, Lauterbach und Kohte in Betracht. Unsere Kenntnis der russischen Kunst dieser Zeit verdanken wir nach wie vor hauptsächlich den Schriften und Veröffentlichungen von Viollet-le-Duc, Novitzkij, Grabar, Suslow, Zabel und Eliasberg.

Der Untergang Polens vollzog sich unter den Auspizien des kunstsinnigen Stanislaw August Poniatowski, der 1764, nach dem Tode Augusts III. von Sachsen, zum König des westslawischen Reiches gewählt worden war. Den polnischem Baustil seiner Zeit, der sich von dem gleichzeitigen Stile Louis XVI. durch engeren Anschluß an die Antike im Sinne Winckelmanns unterschied, pflegt man seit Lauterbachs Untersuchungen als Stil „Stanislaw-August" zu bezeichnen. Seine Hauptmeister waren der auch in der Baukunst Warschaus maßgebende Römer Marcello Bacciarelli (1731 bis 1818), der, obgleich er ursprünglich als Maler nach der Hauptstadt Polens berufen worden war, 1768 zum Generaldirektor der königlichen Bauten ernannt wurde, und Domenico Merlini von Brescia, der als der eigentliche Schöpfer des neuen Baustils gilt.



Abb. 50. Jens Juels Selbstporträt in der Kunstakademie zu Kopenhagen. Nach einer Reproduktion in „Kunstens Historie" (Kopenhagen 1900).

Die bauliche Hauptschöpfung des Stils Stanislaw-August war der Neubau des Lustschlosses Lazienki bei Warschau (Taf. 11). Merlini war der eigentliche Baumeister, der Dresdener Johann Kamsetzer sein Gehilfe. Die flachen Balustradendächer geben dem Gebäude, dessen Wandflächen durch glatte korinthische Pilaster gegliedert sind, ein italienisches Ansehen. Der weit vorspringende südliche Mittelbau von 1784 öffnet sich als Innenhalle mit vier korinthischen Säulen. Der neue Stil kommt in seiner klarsten Gestaltung in den Ball- und Salomonsälen zum Ausdruck. Die Neugestaltung des Kuppelrundsaales, dessen Wände durch kräftige Dreiviertelsäulen gegliedert sind, wurde 1794 durchgeführt; der neuklassizistische Stil tritt namentlich in den mit vergoldeten Zieraten versehenen Marmorstuckwänden, den Perlstableisten und Laubkränzen und der feinen Rautenornamentik des Salomonsaales zutage.

Domenico Merlini leitete 1770—86 auch den Umbau des großen Königsschlosses in Warschau. Auch hier handelt es sich vornehmlich um die Innenausstattung. Das kleine Achteckkabinett mit seinen auf Goldgrund bemalten Wänden gehört nach Lauterbach „zu den

raffiniertesten Äußerungen des Stils Stanislaw-August". Kleinere Bauten dieses Stils sind Merlinis 1786 vollendetes Schlößchen Królikarnia bei Warschau und die anmutige Villa Natolin beim Schlosse Willanów (Bd. 5, S. 459), deren Rundsaal sich mit ins Halbrund gestellten ionischen Säulen in den Garten öffnet. Die einzige große neue Kirche, die unter Stanislaw Augusts Regierung in Warschau entstand, war die große kreisrunde, von Simon Gottlieb Zug erbaute evangelische Kirche, deren Kuppel eine eigenartige luftige Säulenlaterne trägt. Eine dorische Giebelvorlage umrahmt ihren Eingang. Eine zweigeschossige Säulenstellung umfängt in ihrem Inneren die Empore. Alles ist nüchtern klassizistisch durchgeführt.

Die russische Baukunst dieser Zeit beherrschte, wie das ganze russische Leben, der allmächtige Wille des Zaren oder der Zarin. Stand die Kaiserin Elisabeth (1741—61), die 1751 die Petersburger Akademie der Künste gründete, im Übergang zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, so entwickelte Rußland sich in diesem Zeitraum unter der Herrschaft der großen Deutschen Katharina II. (1762—96) zu einer Großmacht, die auch die Pflege der Künste als eine ihrer selbstverständlichen Aufgaben ansah.

Dem Willen der Beherrscher Rußlands entsprechend, war die russische Kunst dieses Zeitraums so gut wie ausschließlich westeuropäische Kunst. In der Baukunst gaben noch immer Italiener den Ton an. Auf den Conte Carlo Rastrelli (1700—1771), der der jungen Newastadt ihr baukünstlerisches Ansehen verlieh (Bd. 5, S. 468), folgte der kältere Römer Antonio Rinaldi (gest. um 1780). Seine Hauptwerke sind das „Marmorpalais", dessen untere Teile aus mächtigen Granitblöcken bestehen, während die Obergeschosse mit grauem Marmor belegt sind, und das leichter geschürzte, von herrlichen Parkanlagen umgebene Schloß zu Gatschina, dessen dreigeschossiger Hauptbau durch Säulengänge mit den eingeschossigen Flügeln verbunden sind. Zu den Schöpfungen des glatten Bergamasken Giacomo Guarenghi (1744—1814) aber gehören das Ermitagetheater in Petersburg (1780) und das häuslich-behagliche Neue Palais (Alexander-Palais) in Zarskoje-Selo.

Inzwischen aber hatten sich auch russische Baumeister an den westeuropäischen Vorbildern herangebildet; und die baukünstlerische Begabung der Russen trat schon unter der Kaiserin Katharina II. deutlich hervor.

Der Name Alexander Philippowitsch Kokorinows (1726—72) ist zunächst mit dem Bau der Akademie der Künste (1765—88) verknüpft (vgl. Bd. 5, S. 469), deren Direktor der Meister später wurde; doch scheinen die Bauformen dieses Edelbaues noch auf den Franzosen Vallin de Lamothe (1729—1800) zurückzugehen, der dem vollen Barockgeschmack Rastrellis, dessen Schüler Kokorinow war, einen ausgesprochen französischen Frühklassizismus gegenüberstellte. Das Gebäude (Abb. 51) bildet ein großes dreigeschossiges, gleichseitiges Viereck, dessen drei Nebenseiten von klassischer Schmucklosigkeit sind, während die beiden Obergeschosse der auf die Newa blickenden Vorderseite mit schlanken dorischen Freisäulen unter echtem Triglyphenfries geschmückt sind. Es ist entschieden, wenn auch sparsam gehandhabter Neuklassizismus im Sinne von Gabriels Garde-meubles (S. 23) in Paris.

Leichter, anmutiger und reicher gegliedert als in Petersburg entwickelte der russische Frühklassizismus sich in Moskau unter Kasakow und Baschenow. Matwej Fjodorowitsch Kasakow (1733—1812) war unerschöpflich an selbständigen Baugedanken. Geistvoll benutzt er die frühklassizistischen, noch durch die römische, nicht durch die griechische Kunst bedingten Bauformen zu reichen Grund- und Aufrißgliederungen. Sein Gerichtsgebäude in Moskau

(1776—87) wirkt freilich fast wie eine Abschrift der Petersburger Akademie der Künste. Schon seine Villa Paschkow aber, das jetzige Rumjanzow=Museum, zeigt durch seine reiche Gliederung die Eigenart Kasakows. Die Mittelhalle ist mit korinthischen, die beiden Seitenflügel sind mit ionischen Säulen ausgestattet. Noch eigenartiger wirkt Kasakows reichgegliedertes Palais Rasamowski (jetzt Waisenhaus) von 1790 in Moskau, dessen Mittelhalle sich über ionischen Säulen in großem Bogen öffnet, während seine Seitenhallen von ionischen Doppelsäulen getragen werden; und nicht minder eigenartig bei aller Schlichtheit ist das Galitzin=Hospital von 1801 in Moskau, dessen sechssäulige Mittelvorlage, von Seitentürmen begleitet, durch eine Treppenanlage zur Straße herabgezogen wird.

Wassilij Iwanowitsch Baschenow (1737—99), der Schüler de Lamothes und Rastrellis in Petersburg gewesen war, ist besonders durch seinen, glücklicherweise nicht aus-

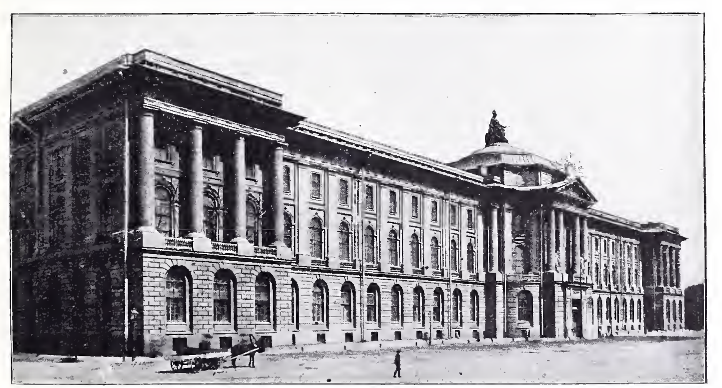


Abb. 51. Alexander Philippowitsch Kokorinows Akademie der Künste in Sankt Petersburg. Nach Photographie von E. A. Seemann in Leipzig.

geführten palladianisch=klassizistischen Entwurf zu einem Riesenschloß auf dem Kreml berühmt geworden, dem die ganze alte Kremlpracht hätte weichen müssen. Für sein Hauptwerk in Petersburg, wo er unter Kaiser Paul Vizepräsident der Akademie wurde, erklärt Novitzki das alte Michael=Palais, das nur als „Ingenieurschloß" bekannt, die Ingenieurakademie barg. Auf Baschenow folgte Iwan Egorowitsch Starow (1743—1808), der Erbauer des geräumigen, strenger klassizistischen „Taurischen Palais" Katharinas II. in Petersburg, das über 100 Jahre später zur Reichsduma ausgebaut wurde, und des klassischen Kuppelbaues der Dreieinigkeitskathedrale (1776—90) im Alexander=Newskij=Kloster zu Petersburg, deren hohe Kuppel von zwei Vordertürmen eingerahmt erscheint. Die Kuppeltrommel und die Türme sind mit korinthischen, der eingeschossige Hauptbau ist mit toskanischen Säulen und Pilastern geschmückt.

Unter Alexander I. (1801—25), dem ein feines baukünstlerisches Empfinden nachgerühmt wird, näherte auch die russische Baukunst sich mehr und mehr dem echten, vermeintlich oder wirklich an den griechischen Stil anknüpfenden Neuklassizismus. Der Petersburger Hauptkünstler dieser Richtung ist Andrej Nikiforowitsch Woronichin (1760—1814), der Meister der wuchtigen, an die Tempel Pästums mahnenden „Bergakademie" in Petersburg,

die ihre zwölfsäulige dorische Halle der Newa zukehrt, aber auch der Schöpfer der berühmten Kasan-Kathedrale (1801—11), des großartig-klassizistischen kreuzförmigen Kuppelbaues, dessen halbkreisförmig vorspringende, aus 136 korinthischen Säulen bestehende Wandelhallen die Hallen Berninis vor der Peterskirche in Rom (Bd. 5, S. 21) zur Voraussetzung haben. Altersgenosse Woronichins ist Andrej Dmitrijewitsch Sacharow (1761—1811), der in Petersburg und Paris gelernt hatte. Seine Hauptleistung war die Neugestaltung der „Admiralität" in Petersburg, deren säulenreicher Turm mit seiner dünnen vergoldeten Spitze, das Wahrzeichen Alt-Petersburgs, schon unter der Kaiserin Anna erbaut war.

Eine Hauptschöpfung des griechisch-klassizistischen Stils der Zeit Alexanders I. aber ist die Börse in Petersburg, die nach den Plänen Thomas de Thomons 1805—11 ausgeführt wurde. Eine Säulenhalle von 44 gedrungenen dorischen Säulen umzieht den Bau.

Als Moskau 1812 großenteils ein Raub der Flammen geworden war, beteiligte sich namentlich Ossip Iwanowitsch Beauvais, der trotz seines französischen Familiennamens Russe war, an dem Wiederaufbau der Stadt, der ziemlich einheitlich in dem hier als „Moskauer Empire" bezeichneten Zeitstil erfolgte. Bezeichnend für den Stil ist Beauvais' Moskauer Triumphtor, das an den römischen Titusbogen anknüpft, ist aber auch das städtische Krankenhaus in Moskau mit seiner feinen ionischen Achtsäulenvorhalle. Weiße Säulen und Zieraten vor ockergelbem Grunde zeichnen das Moskauer Empire aus. In Petersburg sind hellgelbe oder rötliche Stuckgründe häufiger, Ziegelmauern mit übertünchtem Stuckbewurf aber beherrschen die Baukunst Moskaus wie Petersburgs.

2. Die Bildnerei von 1750 bis 1815 in Polen und in Rußland.

Polen war auch während dieses Zeitraums für die bildnerische Ausstattung seiner Bauten noch ganz auf auswärtige Kräfte angewiesen. Die Namen Lebrun, Righi und Monaldi, die als die Schöpfer der zum Teil feinfühligen Ausstattungsreliefarbeiten im Lazienkischlosse genannt werden, bezeugen die Herkunft ihrer Träger. Besonders anmutig sind die vollsaftigen Knäblein, die über den Türen des Badezimmers ihre Wasserurnen ausgießen.

In der russischen Bildhauerei herrschten nach 1750 die Franzosen. Das Hauptwerk der Bildnerei, das unter Katharina II. in Petersburg erstand, war Etienne Maurice Falconets (1716—91) berühmtes Denkmal Peters des Großen (S. 29), das zu den eindrucksvollsten plastischen Schöpfungen des 18. Jahrhunderts gehört. Schon der gewaltige natürliche Granitblock, auf dem der eherne kaiserliche Reiter einhersprengt, gab dem kühnen Aufbau ein russisches Sondergepräge. Barhaupt in altrussischem Gewande sitzt der Beherrscher aller Reußen, dem ein Löwenfell als Sattel dient, auf dem sich bäumenden Rosse. Der linke Hinterfuß des Rosses zertritt die Schlange des Neides, die den kühnen Reiter verfolgt hat. Mit der Linken hält der Kaiser die Zügel, die Rechte streckt er besitzergreifend aus.

Die Leistungen der ersten russischen Bildhauer, die aus der Petersburger Akademie hervorgingen, wie Fedor Schubins (1740—1805), Michael Koslowskis (1753—1802) und Feodosi Stschedrins (1751—1825), verblassen vor dem Glanze der Schöpfungen Falconets, Houdons und Canovas, die im Eingangssaal der Ermitagesammlung in Petersburg aufgestellt sind. Doch wird Stschedrins Büste Pauls I. hervorgehoben, von der es heißt, sie offenbare einen für das 18. Jahrhundert ungewöhnlich grausamen Realismus und ein schonungsloses psychologisches Eindringen.

3. Die Malerei von 1750 bis 1815 in Polen und in Rußland.

Von den Malern, die in diesem Zeitraum in und für Warschau arbeiteten, hat der älteste und berühmteste, Bernardo Belotto, genannt Canaletto (1720—80), unsere Pfade schon wiederholt gekreuzt (Bd. 5, S. 90, 428). Von seinen Warschauer Ansichten befanden sich 22, die den Canaletto-Saal des Warschauer Königsschlosses füllten, nach Lauterbach, noch 1917 im Offizierszimmer des Palais von Gatschina in Rußland. Seit 1768 war Belotto Hofmaler in Warschau, wo er starb. Vor und nach ihm bildet der schon erwähnte Römer Marcello Bacciarelli (1731—1818; S. 117) den Mittelpunkt des Warschauer Kunstlebens. Darstellungen aus der polnischen Geschichte malte er im alten Königsschloß, Deckenbilder aus der Geschichte Salomons im Salomonssaal des Lazienkischlosses, andere in anderen Sälen; aber auch als Bildnismaler war er mit Aufträgen überhäuft. Als Maler gehört Bacciarelli noch der Rokokorichtung an, die er, mit nur leicht klassizistischem Einschlag, mit landläufiger Durchschnittsgeschicklichkeit handhabte. In gleicher Richtung wie er bewegte sich der in Augsburg und in Wien gebildete Warschauer Johann Gottlieb Plersch (1732—1817), der z. B. die schon klassizistischeren Ziermalereien im Ballsaal des Lazienkischlosses und mit seinem jüngeren Landsmann Franz Smuglewicz (geb. 1745), der schon Schüler Mengs' in Rom gewesen war, 1788 die Freskomalereien im Orangerietheater des Lazienkischlosses schuf.

Die Maler, die am Anfang dieses Zeitraums den russischen Markt beherrschten, waren Franzosen, Italiener, Dänen und Schweden. Zur Begründung ihrer Akademie berief die Kaiserin Elisabeth unter anderen Franzosen die Bildnismaler Louis Tocqué (1697—1772), der 1757—59 in Petersburg weilte, und Louis Jean François Lagrenée (1724—1803), der 1760—62 Petersburger Akademiedirektor war, unter anderen Italienern den Grafen Pietro Rotari (1707—63), der 1757 kam, und Stefano Torelli (1712—80), der 1758 eintraf, dazu den Dänen Vigilius Erikssen, der 1757 eintraf und, wie jene Italiener, in Petersburg starb. Berühmt ist des Grafen Rotari Schönheitengalerie im Schlosse Peterhof. Tüchtig ist Erikssens Reiterbildnis der Kaiserin Katharina (1762) im Kremlpalast zu Moskau. Unter Katharina II. folgten der in Paris zum Franzosen gewordene geschickte Schwede Alexander Roslin (1718—93; Bd. 5, S. 451), der 1775—77 in Petersburg arbeitete, der vielgewandte Italiener Giovanni Battista Lampi der Ältere (1751—1830), der 1791—98 in Rußland wirkte, dann aber nach Wien zurückzog, und die berühmte französische Malerin Louise Vigée-Lebrun (S. 37), die 1795—1801 in Petersburg malte.

Zu den ältesten russischen Meistern des neuen Geschlechts gehört Alexej Petrowitsch Antropow (1716—95), der 1752 religiöse Fresken in Rastrellis Andreaskirche zu Kiew malte, 1756 in Moskau wirkte, aber 1761 eine Malschule in Petersburg eröffnete, die sich der flauen Manier Rotaris anschloß. Wirklicher Schüler Rotaris war Fedor Rokotow (1730—1812), der zu den ältesten einheimischen Akademieprofessoren gehörte. Von seinen weich zerschmelzenden, feinfarbigen Bildnissen seien das zarte Jugendbild Pauls I. in der Galerie Romanow und ein Damenbildnis im Russischen Museum zu Petersburg hervorgehoben. Schüler Antropows aber war Dmitri Grigojewitsch Lewitzki (1735—1822), den Roche uns näher gebracht hat, der bedeutendste russische Maler seiner Zeit. Trotz Tocqués Einfluß auf ihn bewahrte Lewitzki sich seine eigene, unbefangene und daher auch national-russisch wirkende Beobachtungsgabe. Zu seinen besten Bildnissen gehören das Diderots, der 1773 in Petersburg war, in der öffentlichen Bibliothek zu Genf, das Gemälde

der in kaiserlicher Pracht dastehenden Katharina II. (1783) in der Galerie Romanow und die Darstellung des Alexander Lanskoi unter der Büste der Kaiserin im Russischen Museum zu Petersburg, das sieben Bilder seiner Hand besitzt. Aber auch die reizenden, meist in bewegter Handlung dargestellten Gestalten der Schülerinnen des Smolny-Instituts, zuletzt in Peterhof, sind mit Recht berühmt. Etwas schlichter Natürliches und zugleich reizvoller Malerisches als das Bild des tanzenden Fräuleins Bortschow läßt sich kaum denken.

Lewitzkis tüchtigster Schüler war Wladimir Lukitsch Borowikowski (1758—1820), dessen Selbständigkeit es nichts schadete, daß er später zu Lampi überging. Auch ihm hat Roche einen Aufsatz gewidmet. Außer Bildnissen malte Borowikowski auch Kirchenbilderwände, die, von mystischen Gluten erfüllt, die altrussische byzantinische Anordnung mit neuer Formensprache veranschaulichen. Jugendwerke dieser Art schuf er in Nowgorod und dessen Umgebung, 1790 malte er die Ikonostasis der Kirche zu Moghilow, 1795 die zu Torjok. Seine religiösen Hauptwerke aber, denen ein peruginesker Zug nachgerühmt wird, sind die Verkündigung, die Evangelistenmedaillons und die Heiligengestalten an der Bilderwand der Kasanschen Kathedrale zu Petersburg (1804—11). Als Bildnismaler gelangen ihm vorzüglich große Repräsentationsporträts in Samt und Seide gekleideter, mit Orden geschmückter Würdenträger, noch besser aber vielleicht „zarte Porträts schwärmerischer Frauen, bei denen er zuweilen in etwas süßliche Sentimentalität verfiel". Berühmt sind sein schmachtendes Bildnis der Frau Lopuschkin in der Galerie Tretjakow, das salbungsvolle Kniestück des Metropoliten Ambrosius im Rumjanzow-Museum zu Moskau und die schalkhafte Halbfigur der Frau Arseniew im Russischen Museum zu Petersburg, das vierzehn Bilder seiner Hand besitzt.

Als frühe russische Landschafter, die meist Städtebilder malten, seien noch Semion Stschedrin (1745—1804), ein Schüler Casanovas in Paris, und Feodor Alexejew (1753 bis 1824) genannt, ein Schüler der Petersburger Akademie, der sich in Venedig weiterbildete.

Von allen diesen Ausstrahlungen der westeuropäischen Kunst leuchten zugleich in eigenem Lichte wohl nur die besten Bildnisse Lewitzkis und Borowikowskis. Kunstgeschichtlich bedeutsam aber sind alle diese Schöpfungen als die Grundlagen, auf denen sich die russische Kunst des 19. Jahrhunderts aufbaut.

Rückblick.

Neuklassizismus und Romantik waren, wie wir gesehen haben, mehr nord- als südeuropäischen Ursprungs; aber sie gehörten auch zu jenen künstlerischen Bewegungen, die, wenigstens in ihrem weiteren Sinne, nicht sowohl als Volks- wie als Zeitstile anzusehen sind. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts waren die führenden Geister Europas einig in dem Bewußtsein, daß es in den alten ausgefahrenen Gleisen nicht weiterging. In allen Künsten war man der wuchtigen Ausschweifungen des Barocks wie der zierlichen Gespreiztheiten des Rokokos, der geschwungenen wie der geschlängelten Linienführung, der aufgebauschten wie der gezierten Ausdrucksweise überdrüssig geworden. Man sehnte sich nach schlichter Geradlinigkeit, nach innerer Wahrheit und nach eindeutiger Natürlichkeit zurück. Die Veröffentlichung der echt hellenischen Säulenbauten Altgriechenlands, Päſtums und Siziliens, die Ausgrabungen in Herkulaneum, Stabiä und Pompeji und die wissenschaftlichen und kunstgeschichtlichen Schriften gelehrter Altertumsfreunde hatten das ihre dazu getan, daß man die neue Kunst, nach der man sich sehnte, zunächst in der Kunst des klassischen Altertums wiedergefunden zu haben glaubte, über deren größerer Naturnähe man ihre gleichzeitige „Abstraktion" von der wirklichen Natur

vielfach übersah. Winckelmanns Lehre, daß man, um auf die Natur zurückzugreifen, nur bis zur Antike zurückzugehen brauche, fand, bewußt oder unbewußt, weite Verbreitung; und nur vereinzelte Künstler wagten es jetzt schon, mit der seelisch erfaßten Wiedergabe der Natur ihrer wirklichen Umgebung Ernst zu machen. Im Munde führten alle die Natur wie die Antike. Aber die meisten Künstler, die sie im Munde führten, sahen die Natur doch anfangs noch mit Rokokoaugen, dann durch die antik-römische, später durch die hellenische Brille an; erst zuletzt sahen wir, namentlich im germanischen Norden, Künstler auftauchen, denen es nur um die Widerspiegelung der Natur in ihrer eigenen Seele zu tun war.

Indem man dann die eigene unverfälschte nordische Empfindung im christlichen Mittelalter oder in der nebelhaften germanischen und keltischen Vorzeit (Ossian) wiederzufinden meinte, kehrte man hier und da schon in diesem Zeitraum, mehr noch in der Stoffwahl als in der Ausdrucksweise, bei der „Romantik" ein, unter deren Namen wir alles zusammenfassen, was, aus den Quellen heimischer und christlicher Vergangenheit geschöpft, die Herzen wärmer schlagen ließ. Eine unmittelbare künstlerische Naturempfindung, wie sie uns in vollem Maße nur in der deutschen Malerei vom Schlage Kaspar David Friedrichs entgegentritt, war dabei in dieser Nebenrichtung noch ebenso selten wie in der klassizistischen Hauptströmung des Zeitalters; und wenn die geschichtliche Auffassung der Kunst, die sich nach der nordischen Vorzeit und dem Mittelalter bald aller übrigen Zeitabschnitte der Vergangenheit bemächtigte, im folgenden „romantischen" Zeitalter auch vorherrschte, so schloß das die Weiterentwickelung der klassizistischen Strömung keineswegs aus; ja der auf Hellas fußende Klassizismus ließ, wenigstens in der Baukunst, erst im nächsten Zeitraum seine schönsten Früchte reifen. Klassizismus und Romantik gingen ebenbürtig nebeneinander her, bis man den „historischen Stilen" überhaupt den Rücken kehrte.

Der Klassizismus hatte während des ganzen Zeitabschnittes von 1750 bis 1815 den Ton angegeben. Wie wenig auch die größten Geister sich ihm entziehen konnten, zeigt das Beispiel Goethes, der sich ihm nach romantischen Anfängen während der reifsten Zeit seines Lebens völlig verschrieben hatte.

Ein abschließendes Werturteil über den Neuklassizismus zu fällen, ist nicht leicht. Uns trennt seine Zweithändigkeit von ihm, die nur auf Anempfindung einer früheren künstlerischen Gesinnung beruht. Und doch empfanden seine besten Meister ohne Zweifel wirklich selbst, was sie den alten Griechen nachzuempfinden meinten.

Zweites Buch.

Die Zeit der Wiedererweckung der christlichen und völkischen Kunst.

Die Romantik und ihre Ausläufer von 1815 bis 1848.

I. Die französische Kunst von 1815 bis 1848.

Vorbemerkungen. — 1. Die französische Baukunst dieses Zeitraums.

Nach der ungeheuren Aufregung der großen französischen Umwälzung und der auf sie folgenden, durch den Widerstand der alten Mächte und den Ehrgeiz des kühnen Korsen verursachten Weltkriege folgte eine Zeit der Abspannung, der vereitelten Hoffnungen und der Rückbildung. In den Ländern, die aus dem Weltbrand ein freies Verfassungsleben gerettet hatten, vollzog sich die Umkehr kaum in anderen Geleisen als in den Reichen der „heiligen Allianz", die im Staatsleben jede freie Regung schonungslos unterdrückten, im Kunstleben aber, schon um von der Gegenwart abzulenken, auf allen Gebieten die sowieso vom Zeitgeist getragenen geschichtlichen Richtungen förderten.

In der Tat bildet die rückwärts blickende, mit geschichtlichen Stoffen, geschichtlichen Stilen und geschichtlichen Techniken arbeitende Kunst eine wesentliche Richtung des ganzen Kunstlebens der Zeit, neben der die andere, auf die unmittelbare Erfassung des Gegenwartslebens in der Natur und in der Menschheit gerichtete Bewegung als vielfach noch umstrittene Unterströmung erst in ihren ersten Anfängen sichtbar wird. Die rückwärts blickende Kunst dieser Zeit war aber der Bevorzugung des klassischen Altertums müde geworden. Nicht daß die klassizistische Richtung jetzt plötzlich verschwunden wäre. Im Gegenteil, wir werden sehen, daß sie hier und da jetzt erst ihre folgerichtigste und frischeste Ausbildung fand. Aber die Vorherrschaft erlangte zunächst die mit Begeisterung erfolgte Wiederbelebung der christlich-mittelalterlichen Lebens- und Kunstanschauung. Auf das klassizistische folgte das romantische Zeitalter, das sich von Anfang an rasch über das eigentliche Mittelalter hinaus der ganzen außerklassizistischen Welt, namentlich dem von farbigem Leben erfüllten nahen Osten und in jedem Lande auch mit Vorliebe dem eigenen völkischen Leben zuwandte. Die persönliche Beseelung einer unmittelbar erschauten Natur, die Einige als Romantik im engeren Sinne bezeichnen, bildet einen besonderen Zweig dieser Entwicklung.

Eine natürliche Folge der kunstgeschichtlich gerichteten Kunst war dann die Weiterbildung der Kunstgeschichte als besonderer Wissenschaft und der geschichtlich angehauchten Kunstphilosophie, die ihrerseits die Kunst in ihrer geschichtlichen Richtung bestärkten. Wägt man die

Beteiligung der Kunstländer Europas an der Entwickelung der Romantik in unserem Sinne und den ihr parallelgehenden Richtungen gegeneinander ab, so fällt der Vorsprung, den Deutschland anfangs in manchen Beziehungen gewonnen hatte, sofort in die Augen. Doch hatte Deutschland, das sich seit seiner Erniedrigung durch Frankreich und seiner Wiedererhebung aus eigenen Kräften entschieden auf sich selbst gestellt hatte, zu viel von seinem alten guten Können preisgegeben, um die übrige Welt mit sich fortzureißen. Die Augen der Kunstwelt blieben nach wie vor auf Paris gerichtet, das immer noch alle besten Kräfte Frankreichs zusammenfaßte und die neue Richtung unmittelbar aus der alten hervorsprießen ließ.

Die französische Kunst dieser Zeit tritt uns nicht nur in den bereits genannten Büchern und Aufsätzen (S. 21), sondern auch in zahlreichen Sonderschriften entgegen, von denen namentlich die Schriften von Léon Rosenthal in französischer, von Max v. Boehn in deutscher Sprache die staats- und sittengeschichtlichen Grundlagen der romantischen Richtung in Frankreich schildern, während K. E. Schmidt gerade die französische Baukunst und Bildhauerei des 19. Jahrhunderts zusammenfassend behandelt. Auch P. F. Schmidts neues Buch ist von Belang.

Der Zeitraum von 1815 bis 1848 wird auch in der französischen Kunstgeschichte durch die Juliumwälzung von 1830 in zwei ziemlich deutlich unterschiedene Abschnitte zerlegt. Bis 1830 stand sie unter dem unmittelbaren Schutz der aristokratischen Bourbonenkönige Ludwigs XVIII. und Karls X., die ihren Lieblingsmeistern manche sonst verpönte Gesinnungsäußerungen nachsahen. Von 1830 bis 1848 aber gewann sie unter dem Bürgerkönig Louis-Philippe ein immer bürgerlicheres und volkstümlicheres Ansehen.

Die Wiederbelebung der mittelalterlich-christlichen Anschauung wurde in Frankreich schon beim Morgengrauen des 19. Jahrhunderts namentlich durch zwei Männer genährt, die ihre poetische Seele und ihre künstlerische Greifbarkeit vertraten. Der eine von ihnen war Chateaubriand (François René Auguste Vicomte de Chateaubriand; 1768—1848), dessen „Génie du christianisme" 1802 erschien. Der andere, Alexandre Marie Lenoir (1761—1839), dessen Wirken Courajod ausführlich geschildert hat, ging von der Malerei zur christlichen Archäologie über und veröffentlichte, vom Rausche der gotischen Mystik erfüllt und doch ganz dem Sammeleifer von alten Denksteinen, Standbildern und Grabmalen hingegeben, seit 1800 das große Tafelwerk seines „Musée des monuments français", aus dessen Anregungen später das heutige Musée de Cluny in Paris hervorging. Was Lenoir begonnen, vollendete sein großer Nachfolger, der Architekt Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814—79), dessen große Hauptschriften über die mittelalterliche Baukunst Frankreichs erst in dem Jahrzehnt, das auf 1848 folgte, herauskamen. Der älteste kunstgelehrte Wortführer der Romantik in Frankreich aber war Éméric-David (1755—1818), der ein Buch über die mittelalterliche Malerei schrieb.

Die französische Baukunst, die die Führung jetzt an die Malerei abgab, beherrschten zunächst noch die strengen Klassizisten Pierre François Fontaine (1762—1853) und Charles Percier (1764—1838), die Schöpfer des in seinen Zierweisen ebenso ernsten wie feinen Empirestils (S. 26); ja Fontaine arbeitete noch während des ganzen starken Menschenalters von 1815 bis 1852 für alle die wechselnden Herrscher und Regierungen Frankreichs, die er kommen und gehen sah.

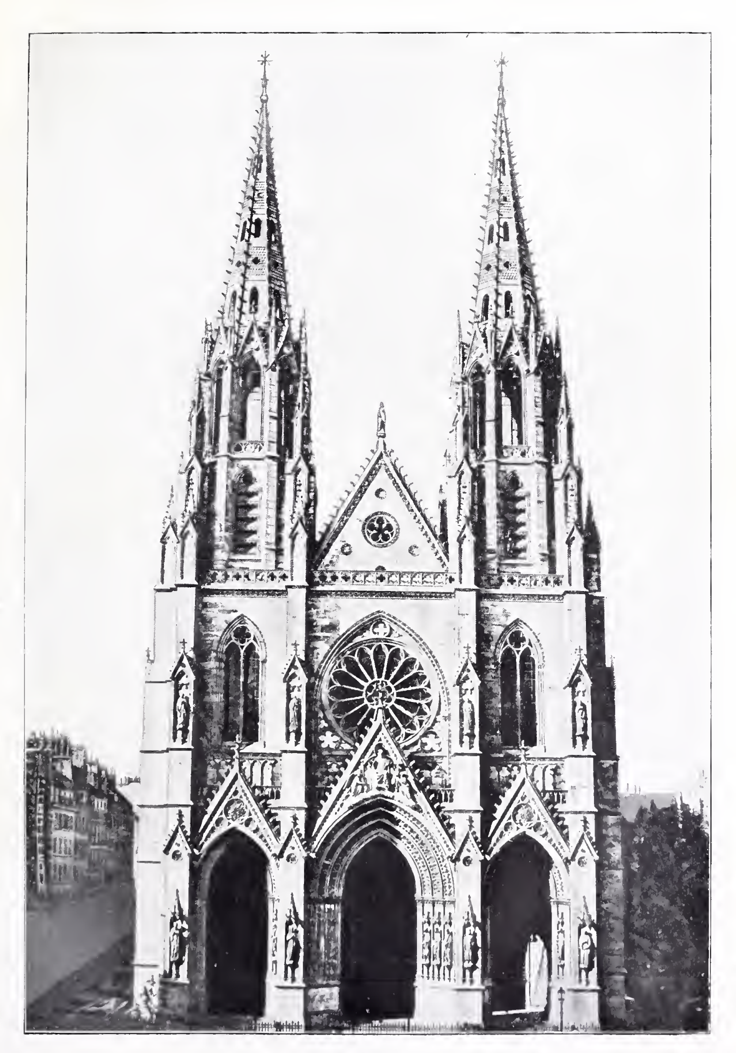
Schüler von Percier und Fontaine war zunächst Louis Hippolyte Lebas (1782 bis 1867), der 1823—36 eine altchristliche Basilika, Notre-Dame de Lorette, in Paris errichtete, ihre Schauseite aber mit einer hoch emporgerichteten viersäuligen korinthischen Tempelvorhalle

schmückte, deren Formensprache noch weit von jeder hellenischen Anempfindung entfernt ist. Lebas wurde zum Stammhalter des Klassizismus an der Pariser Bauakademie.

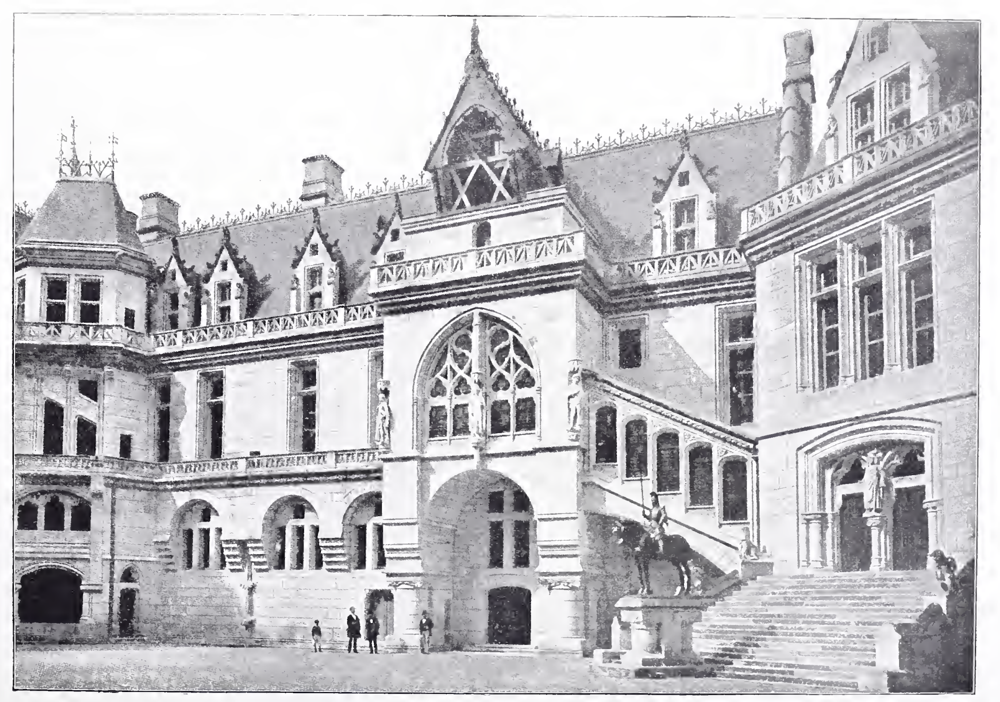
Älter noch als Lebas waren einige französische Baumeister, die, so sicher sie als Klassizisten begonnen hatten, sich doch gelegentlich schon den mittelalterlichen Bauweisen zuwandten. Hierher gehört Jean Antoine Alavoine (1776—1834), der schon 1815—24 mit Herstellungsarbeiten an der Kirche zu Saint-Denis und an den Kathedralen von Sées und von Rouen beschäftigt war, 1830 aber mit der Errichtung der „Julisäule" auf dem Bastillenplatz zu Paris beauftragt wurde. Alavoine, der nur den Unterbau vollendete, hatte sie in schlichtem dorischen Stil entworfen. Hierher gehört dann aber auch François Debret (1777—1850), der noch Schüler Perciers und Fontaines gewesen war, 1815 Pariser Stadtbaumeister wurde und dann neben Alavoine namentlich an der gotischen Abteikirche zu Saint-Denis tätig war, deren Schauseite ihm ihre jetzige Gestalt verdankt. Sein Hauptwerk ist der schöne Bau der École des Beaux-Arts in Paris, der freilich erst von Debrets Schüler und Schwager Felix Duban (1797—1870) vollendet wurde. Duban schuf das Hauptgebäude der École des Beaux-Arts, dessen vielbewunderte Renaissancefassade sich dem Seine-Quai zuwendet, und er stattete ihre Höfe mit den schönen, von auswärts nach Paris versetzten echten Renaissancestücken, wie der Schauseite vom Schlosse Gaillon (Bd. 4, S. 557, 561), aus. Als Gotiker aber bewährte Duban sich namentlich durch seine Herstellung der Sainte-Chapelle (Bd. 3, S. 344) in Paris, die er 1840 gemeinsam mit Lassus (S. 127) übernahm und 1849 zu Ende führte.

Etwas älter als Duban waren die beiden deutschen Meister dieser Reihe, geborene Kölner, die in Paris gebildet und dort zu französischen Künstlern geworden waren. Der ältere von ihnen, Franz Christian Gau (1790—1853), ergab sich als Schüler Lebas' zunächst dem Klassizismus und veröffentlichte selbst ein Werk über nubische, mit Mazois über pompejanische Altertümer. Schon in den dreißiger Jahren aber nahm er an der Wiederherstellung gotischer Bauten in Paris teil und führte schließlich (seit 1846) die erste große neugotische Kirche zu Paris, Sainte-Clotilde (Taf. 12), aus, die seine baukünstlerische Hauptschöpfung blieb. Die frühgotischen Formen, an die Gau sich hier hielt, fielen unter seinen Händen noch etwas trocken aus. Sein Nachfolger, Theodore Ballu (1817—88; S. 233), der den Bau mit deutsch-gotischen Spitztürmen vollendete, wußte die gotischen Zierformen schon voller und flüssiger zu gestalten. Aber es war doch wohl kein Zufall, daß ein Kölner Paris seine erste neugotische Kirche schenkte.

Auch der zweite dieser Kölnischen Meister, Jakob Ignaz Hittorf (1792—1867), geriet als Schüler Perciers zuerst ganz in den Bann der Antike und veröffentlichte als bauverständiger Archäologe bahnbrechende Werke über sizilianische Tempel und die farbige Bemalung (Polychromie) der altgriechischen Bauwerke, wandte sich in seinen eigenen Bauten dann aber einem renaissancemäßig abgewandelten, selbständig neuen Bedürfnissen angepaßten Klassizismus zu. Gleich die Kirche Saint-Vincent-de-Paul in Paris (Abb. 52), die Hittorf 1824 mit seinem Schwiegervater Lepère (S. 25) zu bauen begann, zeigt trotz ihrer breiten sechssäuligen ionischen Giebelvorhalle schon in ihrem äußeren Pilasterwandschmuck und ihrer hohen, gegliederten Freitreppe entschiedene Renaissanceelemente, die sich freilich dem Geist des wuchtigen Empirestils, der das Ganze beherrscht, unterordnen. In der reichen Ausstattung des Inneren verbinden Renaissancemotive sich mit farbigen Baustoffen zu neuartigen Wirkungen. Erst nach 1848 aber entstand die Altersschöpfung Hittorfs, der in manchen Beziehungen vorbildliche Nordbahnhof in Paris (1862—64), der schon durch seine ausgiebige Anwendung



Tafel 12. Franz Christian Gau: Die Kirche Sainte-Clotilde zu Paris.



Tafel 13. Eugène Viollet-le-Duc: Ehrenhof des Schlosses Pierrefonds. *Nach D. Joseph: Geschichte der Baukunst.*

der Eisenkonstruktion einer neuen Zeit angehört, während an seiner prächtigen, von mächtigem Breitgiebel zusammengefaßten Schauseite neue, großzügige Zweckformen sich mit den überlieferten Kunstformen der Antike und der Renaissance vermählen.

Einen Kreis für sich, in dessen Mittelpunkt auch als ausführender Künstler bald Viollet-le-Duc trat, bildeten die Architekten, die zu der Wiederherstellung und Weiterführung der alten gotischen Kirchen und Schlösser herangezogen wurden. Auf Debret und Duban (S. 126) folgte zunächst Jean Baptiste Lassus (1807—57), der außer an der Sainte-Chapelle vor allem an dem Pariser Nationalheiligtum, der Kirche Notre-Dame, beschäftigt war. Der eigentliche Träger der Begeisterung der Franzosen für ihre große mittelalterliche Vergangenheit



Abb. 52. Jakob Ignaz Hittorfs Kirche Saint-Vincent-de-Paul in Paris. Nach Photographie.

aber wurde eben Viollet-le-Duc, ihr Nachfolger, dessen kirchliche Hauptschöpfungen die anmutige Sakristei in Notre-Dame und der Dachreiter auf ihrem Firste sind, während sein Ausbau des alten Schlosses Pierrefonds (1858; Taf. 13) ihn verständnisvoll auch im Fahrwasser der weltlichen Kunst des Mittelalters zeigt.

Die französische Renaissance kam besonders durch den Ausbau des alten Pariser Rathauses (Bd. 4, S. 557) wieder zu Ehren. Die Anbauten im alten Stil erfolgten seit 1837 durch Etienne Hippolyte Godde (1781—1869) und Jean Baptiste Lesueur (1784 bis 1850), deren Schöpfung freilich durch den Brand von 1871 wieder zerstört wurde.

Die Hauptvertreter der italienischen Renaissance im romantischen Frankreich waren Labrouste und Duc. Henri Labrouste (1801—75), der ein Schüler Lebas' war, trat als Vorkämpfer für die Befreiung vom akademischen Zwange in die Schranken. Er brachte, ohne freilich dem Eisen seine eigene Formensprache zu sichern, die Eisenkonstruktion im Steinbau

zur Geltung. Bahnbrechend wurde 1840 sein mit Eisenstützen und Eisenrippen errichteter Lesesaal der Bibliothèque Sainte-Geneviève in Paris, deren breitgedehnte neunzehnachsige Außenseite in strengem italienischen Renaissancegewande prangt. Das gequaderte Erdgeschoß ist von schlichten Rundbogenöffnungen durchbrochen und nur mit Hängekränzen unter dem Sims geschmückt. Das Obergeschoß ist durch 18 schlicht dorische Pilaster gegliedert, die durch flache Halbrundbogen verbunden sind. Die Eisenkonstruktion als solche aber erscheint baukünstlerisch wirksamer schon in Labroustes großem Lesesaal der Nationalbibliothek von 1855, dessen anmutige Flachkuppeln von dünnen Eisensäulen getragen werden. Altersgenosse Labroustes war Joseph Louis Duc (1802—78), der nach Alavoines, seines Meisters, Tode mit der Errichtung der 50 Meter hohen Julisäule beauftragt wurde, der er ihre jetzige frische Gestalt korinthischer Ordnung verlieh. Seit 1840 leitete er dann den Neubau des Justizpalastes zu Paris im strengen Renaissancestil.

2. Die französische Bildnerei von 1815 bis 1848.

So wenig wie die französische Baukunst fand die französische Bildnerei des Zeitalters der Romantik einen selbständigen, einheitlichen Ausdruck ihres künstlerischen Willens. Klassizistische und romantische Auffassungen machten sich oft in den gleichen Bildhauerwerkstätten je nach Bedarf neben- oder nacheinander geltend; und der kühne Wirklichkeitsdrang, der dem nächsten Zeitraum sein Gepräge gab, rang sich neben den rückwärts schauenden Richtungen hier und da schon jetzt zur Gleichberechtigung empor. An öffentlichen und amtlichen Aufgaben fehlte es den französischen Bildhauern dieses Zeitraums keineswegs. Selbst die von Napoleon bestellte bildnerische Ausschmückung der Triumphbogen und anderer öffentlicher Bauten wurde nicht rückgängig gemacht; neben der Ausführung der bestellten Bildwerke aber blieb den meisten Bildhauern noch Zeit, für den freihändigen Verkauf auf Ausstellungen oder aus der Werkstatt heraus zu arbeiten; und gerade solche ohne äußeren Anlaß entstandene Werke spiegeln oft die Eigenart des Künstlers am deutlichsten wider.

Von den Meistern, die die Napoleonische Zeit der Zeit Ludwigs XVIII. vermachte, haben wir François Joseph Bosio (1769—1845) schon kennengelernt (S. 32). Hatte er früher die Taten Napoleons in den Reliefs der Vendôme-Säule verherrlicht, so schuf er 1822 im Schatten des alten Königtums sein lebhaft bewegtes ehernes Reiterbild Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires zu Paris. Schon entschiedener den alten Größen und Erinnerungen zugewandt war François Frédéric Lemot (1773—1827), der, nachdem er 1818 das klassisch-haltungsvolle Reiterbildnis Heinrichs IV. auf dem Pont neuf in Paris aus dem Erz der eingeschmolzenen Napoleonstandbilder von der Vendôme-Säule und von Boulogne-sur-Mer geschaffen hatte, noch das Reiterstandbild Ludwigs XIV. auf sich bäumendem Rosse schuf, das sich seit 1825 auf der Place Bellecour zu Lyon erhebt. Nur zeitlich aber gehörte Jean Pierre Cortot (1787—1843) dem neuen Bildhauergeschlecht an. Sein großes Relief der Krönung Napoleons am Triumphbogen des Karussellplatzes (S. 26) blickt ziemlich nüchtern klassizistisch drein. Wärmeres Leben atmen seine hl. Katharina von 1824 in Saint-Gervais und sein als Sieger zusammenbrechender berühmter, 1834 entstandener „Läufer von Marathon“, jetzt im Louvre, der offenbar durch die Berichte der alten Griechen über Myrons Läufer Ladas (Bd. 1, S. 307) eingegeben war. Kaum noch als Klassizist aber erscheint Pierre François Grégoire Giraud (1783—1836), in dessen köstlichem liegenden Hund im Louvre sich echtes Stilgefühl und geschmeidige Natürlichkeit vermählen.

An der Spitze einer Schar jüngerer Künstler, die sich, ohne dem klassizistischen Ideal untreu zu werden, der Empfindsamkeit der gleichzeitigen Romantiker näherten, steht der Genfer Schüler Lemots, James Pradier (1792—1862), der Lieblingsbildhauer des „Juste Milieu" der Zeit des Bürgerkönigtums. Immer glatt und technisch vollendet, oft geleckt und süß, manchmal lüstern und weichlich, verstand er seine Zeit und wurde daher auch von ihr verstanden. Von ihm rühren z. B. die vier Ruhmesgöttinnen am Arc de l'Étoile (S. 24, Abb. 6) und die zwölf eleganten Siegesgöttinnen am Grabe Napoleons im Invalidendom her. Seine vorzüglichen Marmorbüsten hervorragender Zeitgenossen sind in allen Sammlungen Frankreichs zu finden. Am meisten er selbst aber erscheint er in der Wiedergabe verführerischer Frauengestalten. Die drei Grazien des Museums zu Versailles, „Venus und Amor" im Winterpalais zu Petersburg, die Psyche (Abb. 53) und die Sappho des Louvre kennzeichnen seine eigenste Art.


Abb. 53. Psyche. Marmorstandbild von James Pradier im Louvre. Nach Photographie.

Von Pradiers Schülern suchte Claude Eugène Guillaume (geb. 1822) der römischen Antike treu zu bleiben. Gerade seine Bildnisbüsten, wie die des bronzenen Grabmals der beiden Gracchen im Luxembourg-Museum, haben einen antiken Zug, der auch seiner frischen Büste des Malers Ingres in der École des Beaux-Arts zu Paris so gut steht. Am meisten von Pradier hat dabei noch sein Anakreon im Luxembourg-Museum.

Neben diesen Klassizisten tauchen dann aber bald auch die Romantiker in unserem weiteren Sinne auf, denen es um die Wiederbelebung der mittelalterlichen Vorwürfe und Stile zu tun war. Die Franzosen bezeichnen sie schlechthin als Gotiker. Doch haben diese in der französischen Bildhauerei nur vorübergehend eine Rolle gespielt. Selbst Étienne Hippolyte Maindron (1801—84), der Schöpfer der marmornen Welledastatue im Luxembourg-Garten und der Marmorgruppe der Genoveva in Fontainebleau, sowie Auguste Priault (1810 bis 1870), dessen bronzenes Opheliarelief das Ministerium der schönen Künste, dessen Steingruppe des gallischen Reiters die Jenabrücke in Paris schmückt, hatten keine tiefere Wirkung, obgleich gerade ihre Richtung als nationalfranzösisch galt.

Von wirklich nationalfranzösischem Leben, das sich in bewußten Gegensatz zu jeder Anempfindung stellte, waren nur drei große Meister erfüllt, die noch im 18. Jahrhundert geboren waren: François Rude (1784—1855), Pierre Jean David d'Angers und Antoine Louis Barye. Rude, den Fourcaud eingehend geschildert hat, wird an Unmittelbarkeit in der Erfassung

der verschiedensten Darstellungsgegenstände, an Wucht und Leidenschaft der Bewegung, an Natürlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks nur von wenigen Bildhauern aller Zeiten erreicht. Sein Lehrer war Cartellier (S. 31) gewesen. Sich selbst fand er 1831 mit dem reizenden neapolitanischen Fischerknaben, der, am Boden kauernd, mit einer Schildkröte spielt (Abb. 54). Die Bronzeausführung von 1833 gehört dem Louvre. Das Werk aber, durch das Rude Frankreich mit fortriß, war die große Hochreliefgruppe des Auszugs der Freiwilligen von 1792 am Arc de l'Étoile (seit 1832), die großartigste Verkörperung des Sturmliedes der „Marseillaise", die sich denken läßt (S. 24). Über den Köpfen der ausziehenden, teils noch nackten, teils ideal gekleideten Jünglinge und Männer erscheint die geflügelte Göttin des Krieges in leidenschaftlicher, stürmisch vorwärts drängender Bewegung mit dem Schwerte in der vorgestreckten Rechten, mit dem Racheschrei auf den weitgeöffneten Lippen, eine der großartigsten Gestaltungen der gesamten Bildhauerei. Neuartiger noch wirkte Rudes Bronzedenkmal des sich von seiner Bahre zur Unsterblichkeit erhebenden Napoleon im Park von Fixin-les-Dijon. Ganz als Liegefigur im mittelalterlichen Sinne, wenn auch von packender Naturwahrheit erfüllt, hat er den ausgestreckt auf dem Rücken liegenden Leichnam des Godefroy Cavaignac auf dessen Grabmal am Montmartre behandelt. Berühmt sind Rudes geschichtliche Standbilder, von denen das der Jungfrau von Orléans, als Bauernmädchen den himmlischen Stimmen lauschend, und das des Moritz von Sachsen, beide im Louvre, in Marmor ausgeführt sind. Von seinen ehernen Porträtstandbildern ist das des Marschalls Ney in Paris (1852—53) durch die wunderbare Wucht der Heerführergebärde ausgezeichnet.

Pierre Jean David d'Angers (1789—1856), über den Jouin das Hauptwerk schrieb, war fünf Jahre jünger als Rude. Seinerzeit noch berühmter als dieser, erscheint er der Nachwelt weniger unmittelbar empfindend. Gonse stellt einen Einfluß des deutschen Bildhauers Rauch auf ihn fest. Die Grenzen seiner Idealbildnerei treten schon in seiner noch etwas zopfig empfundenen Marmorgestalt des Philopoemen im Louvre hervor. Sein monumentales Hauptwerk, das Giebelfeld des Pantheon mit seiner Darstellung des Vaterlandes, das seine großen Söhne krönt, ist unzweifelhaft eine eigenartige Schöpfung, wirkt jedoch etwas nüchtern durch seine Fülle bildnismäßig gestalteter berühmter Franzosen, die in ihrer Zeittracht die allegorische Mittelgestalt umdrängen. Eine besondere Bedeutung gewann David d'Angers durch seine zahllosen, meist in Marmor ausgeführten Einzelbüsten berühmter Zeitgenossen. Mit vollem Bewußtsein stellt er sich die Aufgabe, nicht das zufällige Augenblicksbild des bedeutenden Mannes zu geben, sondern die bleibenden Hauptzüge seines Charakters herauszuheben. Daß seine Bildnisse dadurch manchmal beim ersten Anblick befremden, zeigt schon seine Goethebüste (Abb. 55) in der Landesbibliothek zu Dresden. Aber geistreich und bedeutend sind sie immer.

Antoine Louis Barye (1795—1875), über den Kay geschrieben hat, war einer der ersten wirklichen Realisten der modernen Kunst. Die wilde Tierwelt, die er im Zoologischen Garten studierte, hatte es ihm angetan. Unter seinen Händen erhielt das Tier eine ähnliche Bedeutung für die Bildhauerei, wie die Landschaft sie für die Malerei gewonnen hatte. Auch seine berühmtesten mythologischen Darstellungen, wie die Bronzegruppe eines mit einem Lapithen kämpfenden Kentauren im Louvre, spielen in der Tierwelt. Seine Reiterstandbilder Napoleons in Ajaccio und in Grenoble schließen sich an. Seinen Hauptruhm aber verdankt Barye den großen und kleinen ehernen Tiergruppen, von denen der „Tiger, der ein Krokodil verspeist", der trabende „afrikanische Elefant" (Abb. 56) und der „Jaguar, der einen Hasen frißt", im Louvre stehen. Packend ist auch sein Löwe, der eine Schlange zerdrückt, im Tuileriengarten.

Alle diese Meister hatten das geschichtliche wie das natürliche Stoff- und Stilgebiet der französischen Bildhauerei mächtig erweitert. Ein Menschenalter lang entwickelte sich aus dieser Erweiterung ein gewisser Eklektizismus, der jedem Meister einen weiten Spielraum gewährte. Die Wiederaufnahme der Formensprache der italienischen Frührenaissance machte dann aber auch hier rasch einer Neubelebung des Berninischen Barocks Platz.

3. Die französische Malerei von 1815 bis 1848.

Die Malerei übernahm im Laufe des 19. Jahrhunderts die Führung der bildenden Künste Frankreichs, ja Europas. Die Anregungen, die von der romantischen Dichtung ausgingen, verbreiteten sich rascher in der leichtflüssigen Pinselkunst als in den Künsten, die in Stein, Erz und Holz arbeiteten. Wenngleich schon in der klassizistischen Zeit, wie wir gesehen haben (S. 33), Darstellungen aus der mittleren oder der neueren Zeit Frankreichs hier und da Eingang in die französische Malerei gefunden hatten, so lenkte diese doch erst nach 1815 entschieden in die romantischen Bahnen ein, die außer den weltgeschichtlichen Begebenheiten aller Zeiten auch alle Vorgänge der christlichen Legende und der neuen Dichtkunst weiterführten. Gleichzeitig hielt dann der Orient, der durch Frankreichs Beziehungen zu Algier in den Gesichtskreis der Künstler getreten war, glühend und farbenreich seinen Einzug in die französische Malerei; gleichzeitig knüpfte diese aber auch unter Führung der Engländer Bonington und Constable, deren Bilder in den Salons von 1822 und 1824 befreiend gewirkt hatten, jenes innige Verhältnis zur landschaftlichen Natur an, das, allmählich vertieft und verstärkt, um die Mitte des 19. Jahrhunderts siegreich in den Vordergrund trat.



Abb. 54. Neapolitanischer Fischerknabe. Bronzebildwerk von François Rude im Louvre. Nach Photographie.

Auch die monumentale Wandmalerei spielte eine hervorragende Rolle in der französischen Kunst dieses Zeitraums. Die älteren Meister kamen namentlich in Kirchenfresken zu Worte, die den christlichen Sinn des romantischen Zeitalters widerspiegeln. Die Madeleine, Saint-Roch, Saint-Gervais, Saint-Eustache, Saint-Vincent-de-Paul, Saint-Séverin, Saint-Germains-des-Prés, Saint-Sulpice und Sainte-Clotilde sind reich mit Wandgemälden der romantischen Schule geschmückt. Die weltlichen Gebäude erhielten ihren Gemäldeschmuck meist erst in der Folgezeit. Aber die fortschreitende Entwickelung hielt sich vornehmlich an die Staffeleimalerei und die graphischen Künste. Dem Realismus der schwarzweißen vervielfältigenden Griffelkunst des nächsten Zeitraums wies schon in der romantischen Zeit die Karikatur die Wege, wenn sie die Wirklichkeit auch, das Lächerliche unterstreichend, satirisch übertrieb.

Die Vorliebe der Zeit für Einzelkunstwerke, die ihrer selbst willen geschaffen waren, kam natürlich den Ausstellungen des „Salon“ zugute, die hauptsächlich im Salon Carré des Louvre stattfanden. Zwischen 1815 und 1830 gab es nur fünf „Salons“: 1817, 1819, 1822, 1824 und 1827; erst seit 1830 wiederholten sie sich in jedem Jahre. Hauptsächlich im Anschluß an diese Ausstellungen, von deren Schwelle schon damals die genialsten Schöpfungen der jedesmal neuesten, das nächste Menschenalter beherrschenden Richtungen mit Hohn zurückgewiesen zu werden pflegten, spielten sich die Kämpfe zwischen dem Klassizismus und der Romantik, zwischen Delacroix, dem von Rubens trunkenen Romantiker, und Ingres, dem für Rafael begeisterten und doch schon romantisch angehauchten Klassiker, ab, in denen die ähnlichen Kämpfe des 17. Jahrhunderts (Bd. 5, S. 177, 190, 191) wieder auflebten.

Eine gesunde Wandlung in der Auffassung der Entwickelungsgeschichte der modernen französischen Malerei vollzog sich in Deutschland während des Menschenalters, das zwischen den Büchern Julius Meyers und Richard Muthers liegt. Von noch jüngerem Standpunkt faßte Meier-Gräfe sie, immer geistvoll, manchmal aber etwas einseitig zusammen. Die übrigen Hauptforscher auf diesem Gebiete, denen der Franzose Rosenthal sich anreiht, sind schon genannt worden (S. 33).

Auch von den französischen Davidschülern gingen einige der bedeutendsten Meister unbedenklich aus dem napoleonischen in den royalistischen Bannkreis über. Hatte Gérard (S. 44), der erst 1837 starb, den Kaiser selbst wiederholt in vollem Krönungsschmuck dargestellt, so hinderte ihn das nicht, gleich nach 1815 für Ludwig XVIII. den 1817 vollendeten Einzug Heinrichs IV. in Paris zu malen. Die Pracht der Renaissancetrachten, die er in diesem Bilde entfaltete, gehört schon ganz der Kunst des neuen Zeitraums an. Gros, der Maler der Heldentaten Napoleons (S. 44), beeilte sich, nach 1815 die Rückkehr Ludwigs XVIII. bildlich zu verherrlichen. Ein Stück romantischen Mondscheindufts aber war schon 1792 in Girodets klassizistisch gemeintem Endymion (S. 44) zum Durchbruch gekommen; und Granet (S. 45) erschien im Salon von 1822 mit seinem Gottesdienst in der Kirche des hl. Franz zu Assisi durchaus vom Geiste der neuen Anschauungen beseelt.

Die nach 1780 geborenen Meister bilden das eigentliche neue Geschlecht, dessen Höhepunkt um 1830 lag. Mit einem Fuß im Klassizismus, mit dem anderen in der Romantik steht der große, strenge, formenfrohe Meister Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867), über den z. B. Blanc, Delaborde, Schmarsow und Mommeia geschrieben haben. Man hat ihn den Rafael des 19. Jahrhunderts genannt. Obgleich er Schüler Davids war, stellte er sich von Anfang an dessen Art, die Natur durch die Brille der griechischen Bildwerke zu sehen, schroff gegenüber. Die Rückkehr zur Natur, wenn auch nur zur schönen Natur, war seine Losung. Als Vorbilder aber empfahl er Phidias, Rafael — und Beethoven. Anfangs von den Anhängern der alten Richtungen als naturalistischer Ketzer verschrien, geriet er bald in starken Widerstreit mit den eigentlichen, ihre Bilder kühn, breit und fahrig hinstreichenden Neuerern vom Schlage Delacroix', denen er veraltet und akademisch erschien. Gegen Ende seines Lebens aber wurde er von seinen Gegnern von links und von rechts als der größte Maler Frankreichs gefeiert und mit Ehren und Würden überhäuft.

Daß Ingres ein großer Maler ist, obgleich er, mit dem Pinsel modellierend, seine Farben sorgfältig verschmilzt, und daß er oft feine, wachsbraun oder perlgrau getönte Farbenwirkungen hervorbringt, ohne als „Kolorist“ gelten zu wollen, zeigen schon seine charaktervollen Bildnisse

des Louvre wie die frischen drei Bildnisse von Herrn, Frau und Fräulein Rivière, vor allem aber das berühmte Kniestück des älteren Bertin, der, klug und wohlwollend dreinblickend, ein echter Vertreter selbstbewußten und durchgeistigten Bürgertums, mit auf die Knie gestemmten Händen dasitzt; in Versailles hängt das stolze Bild des Herzogs von Orléans, der stehend in ganzer Gestalt dargestellt ist, in Aix die geistvolle Halbfigur Granets, in Chantilly das feine Sitzbild der Madame Devauçay. Die Haltung aller dieser Menschen ist noch charaktervoller als ihre Köpfe und Gesichtszüge; es sind Einzelmenschen und Gattungsmenschen zugleich.

Den Davidschüler erkennt man trotz seiner weichen, schwellenden Malweise nicht nur in den meisten dieser Bildnisse, sondern auch in Ingres' frühen, noch der griechischen Sagenwelt entlehnten Gemälden, wie dem Ödipus von 1808 im Louvre und der Thetis von 1811 in Aix. Romantiker ist er in Bildern wie der Ariostischen Angelika von 1819 im Louvre, der Danteschen Francesca da Rimini in Nantes und noch der Jeanne d'Arc von 1854 im Louvre. Als Nachfolger Rafaels erscheint Ingres in seiner Schlüsselübergabe an Petrus von 1820 im Louvre, in dem großen, durch die Madonna da Foligno (Bd. 4, S. 364) eingegebenen Altarbild des Gelübdes Ludwigs XIII. zu Füßen der Himmelskönigin (1824) in der Kathedrale seiner Vaterstadt Montauban und seiner großen, steifen, ursprünglich als Deckengemälde eines der Louvresäle gemalten Apotheose des Homer (1827) im Louvre. Am anziehendsten tritt der Meister uns in seinen ruhig bewegten Einzelgestalten entgegen, in denen er keusche Naturwahrheit zur reinsten Schönheit zu erheben versteht, so schon seit 1819 in seinen dem Orient entlehnten Mädchengestalten, wie der großen, halb aufgerichtet ruhenden Odaliske des Louvre, so noch in späten Schöpfungen, wie der berühmten „Quelle" (Abb. 57) des Louvre, der köstlichen, ruhig und doch innerlich belebt dastehenden nackten weiblichen Gestalt mit der Wasserurne, in der der Fünfundsiebzigjährige noch einmal all sein Wollen und Können zu stiller Schönheitsoffenbarung zusammenfaßte.

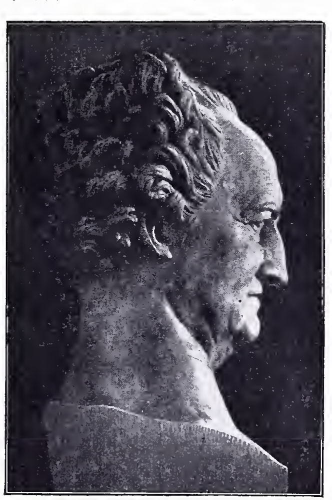


Abb. 55. Goethe. Marmorbüste von P. J. David d'Angers in der Landesbibliothek zu Dresden. Nach Photographie. (Zu S. 130.)

Dem Alter nach folgt Horace Vernet (1789—1863), der als Schlachten- und Orientmaler selbständig in die Bahnen der Romantik einlenkte. Über die Meister des Namens Vernet haben Lemonnier, Lalaing und Durante geschrieben. Horace war ein Enkel Jos. Vernets (S. 37), ein Sohn Carle Vernets (1758—1836), der, wie er selbst, noch Napoleonische Siege für Versailles malte. Einstmals übermäßig gefeiert, erscheint Horace Vernet, der fruchtbare Schlachten- und Trachtenmaler, heute den Stilisten zu stillos, den Realisten zu unwahr, den Zeichnern zu flüchtig, den Malern zu kalt. Als er 1822 vom Salon zurückgewiesen wurde, veranstaltete er, er zuerst, eine Sonderausstellung seiner Werke, die ungeheuren Zulauf hatte und seinen Namen auf aller Lippen brachte. Die Geschichten

des Alten Testaments, wie Judith und Holofernes im Louvre, suchte er durch die Trachten des neuzeitlichen Orients, die er ihnen lieh, mit neuem, doch nur äußerlichem Leben zu erfüllen. In seiner Schlacht bei Tolosa (1817) in Versailles schloß er sich noch ziemlich eng an Gros an. Als Louis-Philippe 1833 das Versailler Schloß als kriegsgeschichtliches Nationalmuseum „à toutes les gloires de la France“ weihte, blühte sein Weizen. Schon sein 1828 gemalter Sieg des Marschalls Moritz von Sachsen über die Engländer bei Fontenoy aber verrät das Äußerliche seiner malerischen „Routine“. Die drei Bilder von 1837, die die Einnahme von Constantine verherrlichen, zeigen ihn auf seiner Höhe. Der Ruhm Vernets stellte die übrigen Schlachtenmaler von Versailles, die älteren und die jüngeren Schüler Gros', wie Nicolas Toussaint Charlet (1792—1845), Joseph Louis Hippolyte Bellangé (1800—1866) und Denis Auguste Marie Raffet (1804—60), rasch in den Schatten. Charlet aber erntete durch seine witzigen Lithographien aus dem Markt- und Straßenleben, Raffet durch seine lebensprühenden Steinzeichnungen aus den Napoleonischen Kriegen allgemeinen Beifall.

Bedeutsamer als Horace Vernet steht Théodore Géricault (1791—1824), über den z. B. Clément, Lalaing und Rosenberg geschrieben haben, im Übergang zur französischen Romantik, ja, wie man sagen könnte, zum Realismus der Folgezeit. Er war Schüler Guérins (S. 45) gewesen. Aber der Strom koloristischen Empfindens, der von Gros (S. 44) ausging, hatte ihn mit fortgerissen. Wie viel lebendiger als Davids Napoleon zu Rosse, wie viel feuriger in der Bewegung und in der Farbe erscheint schon sein Reiteroffizier von 1812 im Louvre! Das größte, in den Augen der Akademiker peinlichste Aufsehen machte 1819 sein Louvrebild „Das Floß der Meduse“, das an zwanzig nackte und halbbekleidete, sterbende und verzweifelte Schiffbrüchige auf zusammengezimmerten Schiffstrümmern der „Meduse“ in bräunlichen Meereswogen einhertreibend darstellt. So etwas in lebensgroßen, unmittelbar nach dem Leben, nicht nach Gipsen studierten, realistisch behandelten und bewegten Gestalten darzustellen, war unerhört. Das Bild war trotz seiner braunen Färbung, die uns heute veraltet erscheint, eine Tat. Eine noch größere Tat im modernen Sinn aber waren Géricaults unmittelbar aus dem Pferdeleben gegriffene Darstellungen, wie das „Pferderennen zu Epsom“ im Louvre (Abb. 58). Er war wirklich ein bahnbrechender Meister.

Die Vorzüge, die Géricault erstrebte, erreichte sein jüngerer Mitschüler Eugène Delacroix (1799—1863), der große Gegner Ingres', in vollem Maße; aber er selbst gestand, daß Géricaults „Floß der Meduse“ ihm die Augen geöffnet habe. Delacroix, der leidenschaftliche Bewunderer Rubens', dessen machtvoll bewegtes Leben und dessen feurige Farbengluten er ins Französische übersetzte, gilt als das eigentliche Haupt der französischen Romantiker, zugleich als Bahnbrecher der „realistisch-koloristischen“ Richtung, die zwischen 1830 und 1870 von Frankreich aus Europa eroberte. Über seine künstlerische Auffassung lassen die Schriften, die er hinterlassen, keinen Zweifel. Die Hauptwerke über ihn haben Robaut, Mauclair, Tourneux und Meier-Graefe geschrieben. Seine Hauptapostel halten ihn für den größten Maler des 19. Jahrhunderts. Einer seiner größten Meister ist er unzweifelhaft. Konnten wir schon in der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts (Bd. 5, S. 145) die gallofränkische von der galloromischen Richtung unterscheiden, so wiederholt dieser Unterschied sich in den Richtungen Delacroix', des nordisch gestimmten, und Ingres', des südlich veranlagten Meisters. Die Akademie des Institut de France stand seiner Kunst „des trunkenen Besens“, wie seine Gegner sie schalten, während der längsten Zeit seines Lebens feindlich gegenüber. Erst 1856,

nach Delaroches (S. 137) Tode, öffnete sie ihm ihre Pforten. Aber eine Schar glühender Bewunderer ist ihm vom Anfang bis zum Ende seines Schaffens gefolgt. Gerade daß er die Art Rubens', Tizians und Tintorettos mit französischer Leidenschaft, französischem Pathos und französischen Gesten und doch mit ganz persönlichem Feuer der „züngelnden" Formen, Farben und Bewegungen ausstattete, trug ihm mit all seinen zerflatternden Umrissen, zerfließenden Farbengluten und fahrigen Gewohnheiten unbestrittenen Weltruhm ein. Bei alledem ging Delacroix noch von der Literaturmalerei aus. Dante, Shakespeare, Byron und Goethe waren seine Lieblingsdichter. Hinzu traten die französische Geschichte und, nach seiner Afrikafahrt, die Menschen-, Tier-, Landschafts- und Lichtwelt des nahen Orients.

Schon sein „Dante mit Virgil auf der Überfahrt über den Totenfluß" von 1822, jetzt im Louvre, enthielt sein Programm. Die Ruhe Virgils, das Entsetzen Dantes, die Angst der Abgeschiedenen, die die Barke umschwärmen, sich an sie anklammern und sich in sie hineinzuschwingen versuchen — mit welcher naturwahren, weichen Körperlichkeit, mit welcher Leidenschaft und Beseelung, mit welcher Farbenglut, die aus dem Dämmerdunkel hervorstrahlt, hat der junge Meister das wiedergegeben! Zwei Jahre später, 1824, entstand sein neuartig angeordnetes, von Entsetzen durchzucktes „Gemetzel von Chios" im Louvre, das Bild, das als der eigentliche Schlachtruf der neuen Richtung erschien. Die schönste Wiederholung seines Faust und Mephistopheles besitzt die Sammlung Wallace zu London. Delacroix und Goethes Faust! Seine 17 Steinzeichnungen zu Stopfers Übersetzung des Faust, die Goethes vollen Beifall fanden, erschienen 1828; zu den besten Faustbildern gehören sie noch heute. Von 1830 aber stammt das packende Julirevolutionsbild des Louvre (Abb. 59), das die Freiheit als nacktes Weib inmitten des Barrikadenkampfes zeigt.

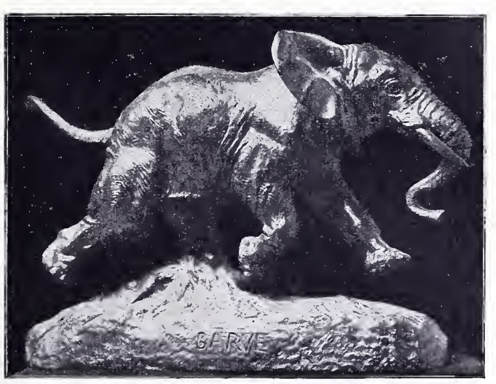


Abb. 56. Afrikanischer Elefant. Bronze von Antoine Louis Barye im Louvre zu Paris. Nach Photographie. (Zu S. 130.)

Von der Orientreise, die seinen Luftton klärte und seine Farbengluten aus sich heraus zu ungeahnten Harmonien läuterte, brachte Delacroix Bilder heim wie seine algerischen Haremsfrauen und seine marokkanische Judenhochzeit im Louvre (Abb. 60). Aber auch die kühnen, unwiderstehlich überzeugenden Löwen- und Tigerstücke des Louvre und anderer Sammlungen gehören hierher. Ganz von wildem Leben erfüllt ist seine Löwenjagd von 1858 in Boston.

Delacroix' bekannteste Nachdichtungen Shakespearescher und Byronscher Gestaltungen, wie der Schiffbruch Don Juans von 1840, die Braut von Abydos von 1845, die Ophelia im Wasser von 1838 und Hamlet auf dem Kirchhof von 1839 und 1859, hängen im Louvre. Von seinen Darstellungen aus der griechischen Sagenwelt sind seine Medeabilder von 1838

in Lille, von 1849 in Berlin und von 1862 im Louvre vorzugsweise hervorzuheben. Die Stoffe Delacroix' spiegeln leidenschaftlich bewegte, oft gewalttätige, ja blutige Vorgänge wider. Aus dem christlichen Bilderkreis hat er dementsprechend den Gekreuzigten wiederholt dargestellt. Bekannt ist das Louvrebild. Charakteristisch ist der stürmische hl. Georg von 1834 in Grenoble.

Ein wirkliches Kirchenbild ist Delacroix' ergreifende Schmerzensmutter mit dem Leichnam Christi von 1843 in Saint-Denis-du-Saint-Sacrement zu Paris; und einen ziemlich monumental empfundenen Bildschmuck schuf der Meister 1853—61 in der Engelkapelle von Saint-Sulpice in Paris: an der Decke den Erzengel Michael; an den beiden Seitenwänden Jakob, mit dem Engel ringend, und Heliodors Vertreibung aus dem Tempel. Aber auch die großen Staatsaufträge zur Ausschmückung weltlicher Gebäude ließen nicht lange auf sich warten. Die Bibliothek des Abgeordnetenhauses im Palais Bourbon schmückte der Meister 1838 bis 1847 mit einer großartig einheitlichen Bilderfolge, die man jener der Sixtinischen Kapelle in Rom (Bd. 4, S. 225) verglichen hat. Die großen Halbkreisbilder der Schmalseiten stellen die Entwickelung der europäischen Weltgesittung von Orpheus' Segenssendung bis zur Abwehr des Einfalles Attilas dar. In den fünf Kuppeln und deren 20 Zwickelfeldern entwickelt sich alles, was dazwischen liegt. Das Ganze ist eine ebenso sinnreich durchdachte wie künstlerisch durchgeführte, von warmem persönlichen Leben und von innerlich monumentaler Gesetzlichkeit erfüllte Schöpfung. Ruhig und vornehm wirkt auch in der Kuppel der Bibliothek des Palais de Luxembourg die große, 1846 vollendete Darstellung, wie Virgil dem Dante die berühmten Männer des Altertums zeigt. Erst 1849—51 folgte das wuchtige, glühende Deckenbild des Louvre, das den Sieg Apollos über die Pythiaschlange feiert. Überall verhalf Delacroix gegenüber der zeichnerischen Richtung, die anderthalb Menschenalter geherrscht hatte, der breit, flüssig und feurig hingestrichenen, in rauschenden und prickelnden Farben gedachten malerischen Malerei zum Siege.

Ingres und Delacroix! Noch um 1860, als beide Greise waren, war die Mitwelt sich ziemlich einig darin, Ingres für den größeren zu halten; ein Menschenalter später zweifelte niemand daran, daß Delacroix die Palme gebühre. Wie die spätere Nachwelt darüber denken wird, bleibt abzuwarten. Die Jüngsten scheinen zu Ingres zurückzukehren.

Zwei andere Schüler Guérins, der weichgestimmte, nach Ausdruck ringende Dordrechter Ary Scheffer und der eklektisch veranlagte, vielseitig gewandte Pariser Léon Cogniet, machten die neue Richtung den Laien mundgerecht. Ary (Arie) Scheffer (1795—1850), dessen Wirken und Schaffen Hofstede de Groot anschaulich geschildert hat, war Holländer deutscher Abkunft, gehört als Künstler aber ganz der französischen Schule an, deren Romantik er mit deutscher Empfindsamkeit, die den Zeitgenossen gefiel, durchtränkte. Seine Malweise war zahm und weich. Die Stoffe, die ihm lagen, entlehnte er der Bibel, der christlichen Legende und der Dichtkunst, vorzugsweise der deutschen Dichtkunst. Seine Versuchung Christi im Louvre wirkt etwas matt und lahm. Wirklich seelenvoll ist der Ausdruck der hl. Monika und ihres Sohnes, des hl. Augustin, auf dem im ganzen süßlichen Louvrebild, das sie nebeneinander sitzend und schwärmerisch gen Himmel blickend zeigt. Scheffers Romantik kommt z. B. in seinen Rotterdamer Bildern zur Geltung, die die Ballade Uhlands von Eberhard dem Greiner veranschaulichen. Auch als Bildnismaler war Scheffer beliebt. Léon Cogniet (1794—1880), über den Mantz geschrieben, stellte sich schon im Salon von 1824 mit seinem Marius auf den Ruinen Karthagos, jetzt im Museum zu Toulouse, auf die Seite der neuen Richtung und entflammte 1843 alle gefühlvollen Herzen mit seinem Bilde „Tintoretto, seine tote Tochter malend", das

dem Museum von Bordeaux gehört. Für die „Gloires de la France“ in Versailles malte er 1836 den Aufbruch der Pariser Nationalgarde im Jahre 1792. Einst gefeiert und als Lehrer hochgeschätzt, gehört Cogniet heute bereits zu den halbvergessenen Malern.

Von den Schülern Gros' erreichte **Paul Delaroche** (1797—1856) das höchste Ansehen. Von den Sonderschriften über ihn nennen wir die von Runtz-Rees und von Lalaing. Delaroche, der wohl die Vorzüge Ingres' und Delacroix' in sich zu vereinigen und die Kunst durch die Darstellung sittenbildlich geschauter Vorgänge aus der Weltgeschichte zu fördern meinte, wurde zu einem Lieblingsmeister seiner eigenen Zeit, die er bei ihren schwachen Seiten zu packen verstand. Sie überhäufte ihn dafür mit akademischen Ehren. Die Nachwelt aber macht ihn für das Überwiegen der historischen Anekdoten, der Stofflichkeit der „Kostüme“ und des Beiwerks, der charakterlosen bräunlichen Schönmalerei, des weichlichen Scheinrealismus und Scheinkolorismus verantwortlich, die die europäische Kunst ein halbes Jahrhundert lang überfluteten. Aber sie unterschätzt wohl geflissentlich sein tüchtiges malerisches Können und die Einheitlichkeit auch der geistigen Stimmung, die er seinen Bildern zu wahren verstand. Schon sein Bild des Salons von 1822, die Errettung des kleinen Joas, jetzt in Troyes, wurde vom Staate angekauft; die Jeanne d'Arc im Kerker, jetzt in der Wallace Collection zu London, folgte 1828. Zu seinen berühmtesten Bildern des nächsten Jahrzehnts, in dem er Darstellungen aus der englischen Geschichte bevorzugte, gehören: von 1828, im Louvre, der Tod der Königin Elisabeth, die in den Spitzen ihrer Kissen zu ersticken scheint; von 1831, in Nîmes (Wiederholung in Hamburg), die opernhafte Darstellung Cromwells am Sarge Karls I. und im Louvre die Ermordung der Söhne Eduards IV. (Abb. 61); von 1835, in Chantilly, sein recht „gestellt“ wirkendes Bild die Ermordung des Herzogs von Guise. Köln besitzt sein biblisches Gemälde der Herodias. Sein großes Halbkreisbild der École-des-Beaux-Arts (1837—41), eine recht äußerliche Zusammenstellung der Kunstgrößen vergangener Jahrhunderte, galt lange als Wunder der Monumentalkunst.

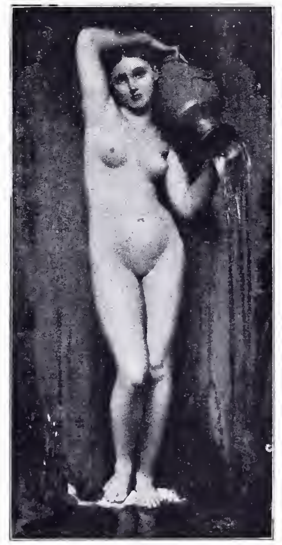


Abb. 57. Die Quelle. Gemälde von Jean Auguste Dominique Ingres im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 133.)

Delaroche gehörte aber auch zu den gefeiertsten Bildnismalern seiner Zeit; und Wärme und Leben läßt sich namentlich seinen früheren Bildnissen, wie dem des Marquis de Pastorel (1821) in Boston und dem der Henriette Sonntag (1831) als Donna Anna in Dresden nicht absprechen. Zu den besten gehören auch noch sein Gregor XVI. von 1844 in Versailles, zu seinen bekanntesten das geschichtliche, aber schwächliche Bildnis „Napoleon in Fontainebleau“ von 1845 in Leipzig. So ziemlich die letzte Schöpfung Delaroches war das mystisch empfindsame Louvrebild, das die im Tiber treibende Leiche einer jungen Märtyrerin darstellt. Delaroche blieb sein Leben lang derselbe; jedenfalls ist er der echteste Vertreter des „Juste Milieu“ in der Malerei.

In dem jüngeren Geschlecht treten uns als hochbegabte Schüler Ingres' zuerst zwei Meister entgegen, die im Frankreich der Romantik die Fahne der klassischen, nicht der klassizistischen Wandmalerei hochhielten. Der ältere von ihnen, Jean Hippolyte Flandrin (1809—64), dem Poncet und Jeannet Sonderschriften gewidmet haben, hatte sich, nur Pferde und Soldaten im Kopfe, der Schlachtenmalerei verschrieben, bis er, von Ingres auf die strengere Großmalerei hingewiesen, in Rom sich selbst fand. Von der Bewegung der „Penseurs" und „Primitifs" berührt, die dem deutschen Präraffaelitentum parallel ging, aber in Frankreich keinen Namen von dauerndem Klange hinterließ, suchte er die Herbheit Giottos mit der süßen Reife Rafaels zu mischen. Seinen Ruhm begründeten und bewahrten seine großen, meist in Wachsfarben ausgeführten, monumental und malerisch durchempfundenen kirchlichen Wandmalereien. Schon 1840 bis 1841 malte er die Berufung der Apostel Johannes und Jakobus, das Abendmahl und die Offenbarung in der Johanniskapelle von Saint-Séverin zu Paris; 1842 bis 1846 die schönen, in Linien und Farben ruhig zusammenklingenden Chorgemälde in Saint-Germain-des-Prés, von denen die Kreuztragung und der Einzug Christi in Jerusalem den Meister auf der Höhe seines Könnens zeigen, 1849 bis 1853 aber den mächtigen, feierlich ergreifenden, auf Goldgrund gestellten Zug der Apostel und Heiligen im Friese des Schiffes der Kirche Saint-Vincent-de-Paul in Paris, eine Schöpfung, die man dem Parthenonfriese in Athen zu vergleichen liebt, endlich, 1856 bis 1861, die große Folge biblischer Vorgänge im Mittelschiff von Saint-Germain-des-Prés zu Paris. In allen diesen Schöpfungen erscheint Flandrin, der übrigens auch als Bildnismaler hochgeschätzt war, als empfindungs- und stilvoller Erneuerer frühchristlicher und mittelalterlicher Art in großzügig neuzeitlicher Gestaltung.

Der zweite dieser Ingres-Schüler, Théodore Chassériau (1819—56), den Bouvenne, Chevillard und Marcel geschildert haben, warf sich Delacroix in die Arme, dessen wildes Feuer er freilich mit Ingresschem Formengefühl zu verschmelzen suchte; und er bildete sich in seinen Wandmalereien einen eigenen, unmittelbar und monumental zugleich empfundenen Stil, den Meier-Graefe dem des alten Florentiners Masaccio (Bd. 4, S. 221) an die Seite setzt. Am meisten von Ingres haben seine Louvrebilder, wie das maßvoll üppige, mit bewegten badenden Frauen gefüllte römische Tepidarium. In Delacroix' Bahnen lenkte er nach seiner algerischen Reise von 1846 mit seinen arabischen und türkischen Reiterstücken ein, von denen das Reiterbildnis des Kalifen in Versailles viel besprochen wurde. Ein eigener Unstern hat über Chassériaus Wandgemälden gewaltet. Gut erhalten ist die große Kreuzesabnahme von 1854 in Saint-Philippe-du-Roule zu Paris. Von seinem eigentlichen Meisterwerk aber, den Treppenhausfresken des 1871 verbrannten Pariser Rechnungshofes, sind nur einzelne wertvolle Bruchstücke ins Louvre gerettet worden.

Mehr Delaroche parallel entwickelten sich die kleineren, wenn auch immer noch tüchtigen eigentlichen Geschichtsmaler dieses Zeitraums. Nicolas Robert-Fleury (1797—1890) war noch Schüler von Gros (S. 44) und von Girodet (S. 44) gewesen, schloß sich aber später den fortschrittlich gemeinten Äußerlichkeiten Horace Vernets an. Als sein Meisterwerk gilt sein 1840 gemaltes figurenreiches Religionsgespräch zu Poissy, jetzt im Louvre, das Vorbild aller jener Versammlungs- und Unterredungsbilder, die, da man nicht hört, was gesprochen wird, nur als zwecklos, wenn auch malerisch nebeneinander gestellte Figurenreihen wirken. Schüler Girodets war auch Eugène Devéria (1805—65), der schon 1824 mit seiner Geburt Heinrichs IV., jetzt im Louvre, Aufsehen erregte, schon 1822 aber mit seinem Deckenbild in einem der Louvresäle, das den Bildhauer Puget darstellt, wie er Ludwig XIV. seinen

Milon von Kroton vorstellt, sein Bestes gab. Noch vor dreißig Jahren galten die Schöpfungen der Meister dieser Art als die Blüte der „älteren Historienmalerei" des 19. Jahrhunderts.

An der Spitze der französischen Sittenmalerei des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts stand Leopold Robert (1795—1835), der als unmittelbarer Schüler Davids zeigte, wie der Klassizismus, wenn er sich dem bunten, trachtenfrohen italienischen Volksleben zuwandte, von selbst in neuzeitlichere Bahnen geriet. Leopold Robert gehörte zu den gefeierten Meistern seiner Zeit. Délécluse widmete ihm schon 1838 eine besondere Schrift, Clément und Rosenthal folgten. Rosenthal feiert ihn als einen der Vollzieher des Übergangs vom Klassizismus zur Romantik. Namentlich die Romantik des italienischen Brigantentums hatte es ihm angetan; aber auch das sonnige Leben und Treiben des naturwüchsigen Land- und Strandvolks Italiens wußte er in den „Posen" und „Gesten" der Schule in harten, wenn



Abb. 58. Pferderennen zu Epsom. Gemälde von Théodore Géricault im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 134.)

auch gefälligen Formen und in noch härteren, wenn auch leuchtenden Farben festzuhalten. Seinen schlafenden Briganten, den seine Frau bewacht, hat Robert vierzehnmal wiederholt; das Bild von 1822 befindet sich in Berlin, das von 1823 in Leipzig. Roberts Pilger von 1827 und seine Schnitter von 1830, beide im Louvre, wirkten vorbildlich auf Jahrzehnte hinaus.

Nach der Eroberung Algiers tauchten an der Stelle des italienischen Landvolkes auf den Bildern der französischen Sittenmaler die beduinischen Reiter der Wüste, die üppigen Frauen des Harems und das bunte Straßenvolk der orientalischen Städte auf. Das helle Sonnenlicht Italiens wurde durch die noch helleren Sonnengluten des tieferen Südens und des weiteren Ostens verdrängt. Hatten schon Ingres, Vernet und Delacroix diesem Drang nach dem Orient Rechnung getragen, so machten jüngere Maler die Darstellung orientalischer Sittenbilder zu ihrem Hauptfach, ohne freilich das wilde Feuer Delacroix' in ihre zahmeren und weicheren Darstellungen herüberzunehmen. Dem älteren dieser Meister, Alexandre Gabriel Decamps (1803—60), haben z. B. Moreau und Clément Sonderschriften gewidmet. Decamps wandte sich mit vollem Bewußtsein und selbsteigener Auffassung, die namentlich in feinen Luft- und Lichtstimmungen schwelgte, den neuen Stoffen und der neuen Naturnähe zu.

Das Flimmern des östlichen Lichtes, die Klarheit der südlichen Schatten, die glückliche Erfassung rasch verrauschender Handlungen und die feine, wenn auch zahme Malweise verschafften seinen Sittenbildern aus dem Osten rasch Freunde und Abnehmer. Von seinen fünf Bildern des Salon von 1831 galt die „türkische Patrouille", jetzt im Metropolitan Museum zu Neuyork, als das schönste. Später malte er alttestamentliche Darstellungen in orientalischen Trachten, wie den Verkauf Josephs (1835) und die Findung Mosis (1837) in der Wallace Collection zu London. Aber auch französische Landschaften, Stadt- und Tierbilder seiner Hand sind nicht selten. Das Louvre und das Musée Condé in Chantilly sind reich an Werken des Meisters. Der zweite dieser jüngeren Orientalisten, Prosper Marilhat (1811—47), der 1831—33 in Griechenland und dem Orient reiste, ist z. B. in Leipzig mit der Karawane am Libanon und dem Inneren von Tripolis vertreten. Der dritte, der eigentlich erst dem nächsten Zeitraum angehört, ist Eugène Fromentin (1820—76), der geistvolle Verfasser der „Maîtres d'autrefois", der, früher mit der Feder als mit dem Pinsel tätig, als Maler und als Kunstschriftsteller hauptsächlich von Gonse gewürdigt worden ist. Erst infolge Marilhats erfolgreicher Ausstellung von 1844 erwachte in ihm der Drang nach dem Orient. Erst 1849 und 1850 erschien er als Orientmaler in der Öffentlichkeit, in der er nun rasch von Erfolg zu Erfolg schritt. Erst 1860 hatte er die volle Klarheit und Leuchtkraft erreicht, die seine besten Bilder, wie die beiden algerischen Falkenjagden im Louvre, auszeichnet.

Mit der Loslösung der französischen Landschaftsmalerei aus den Banden des Klassizismus sind die Namen Paul Huets und Camille Corots verknüpft. Paul Huet (1804—69) war ursprünglich Schüler Gros' gewesen, hatte sich dann aber, begeistert durch die Bilder, die die Engländer Bonington und Constable 1822 und 1824 im Salon ausgestellt hatten, im Sinne Ruisdals und Hobbemas ans Herz der Natur geflüchtet. Schon in Huets Landschaften brausen die Stürme und rauschen die Ströme, spielt die Mittagsluft zitternd im Waldesdunkel und geht die Abendsonne feurig hinter den Strömen unter. Von seinen elf Louvrebildern sind die Überschwemmung von Saint-Cloud und der Sonnenuntergang in Seine-Port die größten, wirken kleine Bilder, wie das Waldinnere bei Compiègne, aber am fortgeschrittensten. Jean Baptiste Camille Corot (1796—1875), über den nach Roger-Milès' Buch die Werke von A. Robaut und Moreau-Nelaton, von Meier-Graefe, von P. Cornet und von Gensel erschienen, steht an einem Platze für sich. Erst in seinem 27. Jahre zur Kunst übergetreten, begann Corot seine Lehrzeit bei Bertin (S. 46), dem ausgesprochenen Klassizisten; und in seiner Vorliebe für rhythmisch feste Massenverteilung und für Belebung seiner Landschaften mit Gestalten der griechischen Sagenwelt ist ihm ein Stück klassizistischer Gesinnung sein Leben lang nachgegangen. Dann aber, nachdem die ihm vorausgeeilten Meister von Barbizon (S. 248) ihm die Augen geöffnet, fing er an, die Natur selbständig zu sehen und mit eigener Empfindung zu beseelen; und je weiter er fortschritt, desto leichter, lockerer, farbloser und lichtdurchflossener sah und empfand er sie, bis er schließlich bei einer Auffassung anlangte, die der impressionistischen Freilichtmalerei der siebziger Jahre, die er erlebte, verwandt erscheint. Zu den Romantikern gehört Corot, gerade weil er die Landschaft zum Behälter seiner Seelenstimmungen macht. In der Auflösung der Naturfarben in anfangs dunkelschattige, allmählich aufhellende, schließlich von feinem Silbergrau getragene Tonmalerei ging er bei immer breiter, weicher und lockerer werdender Malweise so weit, daß seine duftigen, meist baumreichen Landschaften wie durch einen feinen, grauen Nebel gesehen erscheinen, aus dem die lebhaften Farbenflecke der Kleider ihrer natürlichen Bewohner oder der mythologischen

Fabelgestalten geistvoll hervorleuchten. Übrigens war Corot keineswegs nur Landschafter; auch menschliche Gestalten hat er, wie Pierre Goujon gezeigt hat, sein Leben lang ihrer selbst willen gemalt; und namentlich seine einzelnen Frauengestalten, Nymphen und Bacchantinnen, aber auch Heilige, wie die Magdalena im Louvre, werden neuerdings geschätzt und gesucht. Vereinzelt sind mehrfigurige Darstellungen, wie der Christus am Ölberg von 1849 im Museum zu Langres, Dante und Virgil von 1859 in dem zu Boston. Sogar kirchliche Wandbilder, wie die Taufe Christi von 1844—45 in der Kirche Saint-Nicolas-du-Chardonnet zu Paris, hat Corot ausgeführt und mit seinen eigenen Reizen ausgestattet; aber in erster



Abb. 59. **Der 28. Juli 1830.** Gemälde von Eugène Delacroix im Louvre zu Paris. Nach Photographie. (Zu S. 135.)

Linie bleibt er doch der eigenartige Landschafter, der gegen Ende seines Lebens zu den gefeierten Meistern des 19. Jahrhunderts gehörte. Als Hauptbeispiel seiner früheren, noch klassizistischer angehauchten Landschaften seien das Kolosseum von 1825, die Souvenir d'Italie von 1831 im Louvre, die Landschaft mit dem hl. Hieronymus von 1837 in der Kirche von Ville d'Avry genannt. Seiner duftigeren späteren Zeit, die erst um 1850 beginnt, gehören von seinen zwei Dutzend landschaftlichen Louvrebildern der Nymphentanz (La Matinée) von 1850, die Erinnerung an Castel-Gandolfo (Abb. 62) und die „Danses Virgiliennes" an. Wie im Louvre ist Corot im Museum zu Reims besonders reichlich vertreten.

Neben dem Pinsel führten fast alle diese Meister gelegentlich auch den Griffel. Radierungen und Steinzeichnungen haben sie fast alle hinterlassen. Andere aber, von denen wir die älteren, wie Raffet und Charlet (S. 134), schon kennengelernt haben, widmeten sich ganz

oder doch vorzugsweise den graphischen Künsten; und gerade die Pariser Zeichner und Graphiker dieser Zeit hatten, selbst wo sie zur Karikatur neigten, einen Hauptanteil an der Bewegung, die die französische Kunst aus den Armen der Romantik in den Schoß des Realismus trieb. Der Holzschnitt, der von England neu belebt ward (S. 143), und der Steindruck (die Lithographie), der von Deutschland herübergekommen war, wurden die beliebtesten Verbreiter dieser tiefgreifenden Griffelkunst; die Witzblätter, wie die „Caricature" (seit 1830), der „Charivari" (seit 1832) und das „Journal pour rire" (seit 1848) waren ihre einflußreichsten Träger. Alle Volkstypen wurden in ihren charakteristischen Zügen erfaßt, alle Torheiten der Großen und der Kleinen wurden lachend an den Pranger gestellt. Zu den bahnbrechenden Schöpfern dieser neuen französischen Graphik, die mehr als alle Großmalerei das wirkliche Angesicht des 19. Jahrhunderts widerspiegelte, gehörte der Grosschüler Henri Bonaventure Monnier (1805—77), dessen „Moeurs parisiennes" (1831) ungeheures Aufsehen erregten. Ihre Höhe aber bezeichnen Guillaume Sulpice Chevalier, genannt Paul Gavarni (1801—66), der geistvolle, nur leicht übertreibende, auf ernste Sittenschilderung bedachte „Illustrator" der tollen Leichtfertigkeit der „Jeunesse dorée", Jean Ignace Isidore Gérard, genannt Grandville (1803—47), zu dessen berühmtesten selbständigen Folgen die „Animaux parlants" (1840—43) gehörten, und Honoré Daumier (1810—79), der seine satirischen Zeichnungen für die „Caricature" und den „Charivari" mit michelangelesker Größe der Gesinnung und der Formensprache zu erfüllen verstand, außerdem aber in zahlreichen, breit hingestrichenen, unmittelbar dem Leben und der Natur abgelauschten kleinen Ölgemälden als Vorläufer der modernen Kunstauffassung erscheint. Daumier, dessen lithographisches Werk Hazard und Delteil festgestellt haben, während in Schriften von Alexandre, Marcel, Cary von Bertels und Klossowsky seine ganze künstlerische Persönlichkeit sich widerspiegelt, wächst von Jahrzehnt zu Jahrzehnt in der Schätzung der Nachwelt. Schon in seiner Schwarz-Weiß-Technik läßt sich seine Entwickelung von sorgfältig rundender Ausführung zu impressionistischer Breite verfolgen, die schließlich die Formen nur noch in Bogen- und Spirallinien andeutete. Als ein zeichnerisches Hauptwerk seiner Hand gilt die Kohlezeichnung des Silen von 1851 im Museum von Calais. Auf seine Gemälde kommen wir zurück (S. 247). Daumier steht voll im Übergange zum nächsten, ja zum übernächsten Zeitraum.

II. Die britische Kunst von 1815 bis 1848.

Vorbemerkungen. — 1. Die britische Baukunst dieses Zeitraums.

Ob in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die französische Kunst der englischen oder die englische der französischen die Wege gewiesen, wird sich, allgemein gesprochen, nicht entscheiden lassen. Die englischen Architekten gingen jedenfalls öfter bei den Parisern in die Schule als die französischen bei den Londonern; in der Malerei aber überwog nach 1815 eine Zeitlang der englische Einfluß; die französische Geschichtsmalerei knüpfte vorzugsweise an englische Dichter und an die Begebenheiten der englischen Geschichte (S. 137) an; und die französische Landschaftsmalerei entwickelte sich ausgesprochenermaßen unter dem Eindruck der Bilder, die Engländer wie Bonington und Constable 1822 und 1824 in Paris ausgestellt hatten, zu der breiten Naturtiefe, der sie von nun an huldigte. Jedenfalls gehörte Großbritannien um 1815 auf fast allen Gebieten der Kunst zu den führenden Ländern Europas.

Den Anteil englischer und schottischer Architekten und Archäologen an der Hellenisierung des Klassizismus und an der Wiederbelebung der Gotik (S. 57) werden wir noch weiterverfolgen. Die britischen Bildnismaler waren der Stolz Europas, von den englischen Landschaftsmalern haben Turner (S. 153) und Constable (S. 155) ein gutes Stück der Weiterentwicklung vorausgenommen; und jene englischen Meister, die unmittelbare Fühlung mit der Natur suchten, erweckten zugleich die malerische Malerei, wie sie der Pinsel- und Ölfarbentechnik entsprang, zu neuem Leben. Sogar den vervielfältigenden Künsten suchten englische Meister neue Wirkungen zu entlocken. Wenn der Kupferstich-Farbendruck mit mehreren Platten vorzugsweise in Frankreich heimisch blieb, so suchten die Engländer schon mit einer Platte farbige Drucke zu erzielen, denen freilich in der Regel mit dem Pinsel und Wasserfarben nachgeholfen wurde; und der Holzschnitt hatte schon durch **Thomas Bewick** (1753—1828), eigentlich in Holzstich verwandelt, eine malerische Behandlung erfahren, die Schule machte.



Abb. 60. Jüdische Hochzeit in Marokko. Gemälde von Eugene Delacroix im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 135.)

In der britischen **Baukunst** dieses Zeitraums, deren Kenntnis uns die bereits genannten Forscher (S. 57), in deutscher Sprache vor allem H. Muthesius, vermitteln, überwiegt alles in allem noch der Klassizismus über der Romantik und ihrer Gotik. Beide Stilarten, die sich heftig befehden, wurden obrigkeitlich als gleichberechtigt anerkannt. Während aber der Klassizismus in Großbritannien jetzt, um Richardsons Ausdrucksweise zu folgen, aus seiner griechisch-römischen in seine griechische Phase (S. 57) tritt, die durch die strengere Nachahmung rein hellenischer Formen bedingt wird, verharrt die Gotik im ganzen noch auf dem Standpunkt des mehr gefühlsmäßigen Nachschaffens der mittelalterlichen Formenwelt.

Der strengere Klassizismus äußert sich jetzt in der englischen Baukunst am offensichtlichsten in der Säulenbildung. Die ungefurchten toskanisch- oder römisch-dorischen Säulen mit ihren Fußstücken und ihren Halsringen werden durch die basenlosen gefurchten dorischen Säulen der griechischen Tempel ersetzt. Auch die ionischen Säulen werden nachgeahmt, so wie sie uns in Athen am Erechtheion erhalten sind. Verkröpfte Gebälke werden immer seltener; und die Verhältnisse werden soviel wie möglich denen der Griechenbauten nachgemessen.

An Bauaufgaben fehlte es der englischen Kunst dieses Zeitraums keineswegs. Nach der Aufhebung der Kontinentalsperre förderten reiche Bürger nicht nur überall aufs neue den Wohnbau, der in London und anderen Städten neue Stadtteile entstehen ließ, sondern wetteiferten auch mit den Behörden in der Errichtung von öffentlichen und dem Verkehr dienenden Bauten. Banken, Postgebäude, wissenschaftliche und künstlerische Anstalten, bald auch Bahnhöfe, stellten die Baumeister vor neue Aufgaben; und der kirchliche Sinn des Landes ließ überall in den neuen Stadtteilen zahlreiche neue Kirchen emporwachsen; wurden von 1818 bis 1831 doch in England nicht weniger als 366 neue Kirchen eingeweiht.

An die Spitze der wirklichen Vertreter der griechischen Phase des englischen Klassizismus stellen wir William Inwood (1771—1843) mit seinen beiden Söhnen Henry William Inwood (1794—1843) und Charles Frederick Inwood (1798—1840). Sie arbeiteten durchweg gemeinsam. Stilangebend war Henry William Inwood, der ältere der Söhne, der 1818—19 in Athen gewesen war und dann auch ein Werk über das Erechtheion veröffentlicht hatte. Ihre Hauptschöpfung, die Pankratiuskirche in London, will wirklich eine christliche Kirche in der Formensprache eines attisch-ionischen Tempels sein. Nicht nur die sechs ionischen Säulen der Giebelvorhalle, sondern auch die Karyatidenhalle neben der halbkreisförmigen Apsis sind denen des Erechtheions nachgebildet. Die beiden Hauptgeschosse des Westturms über der Eingangshalle aber wirken, als sei das runde Denkmal des Lysikrates auf den achtseitigen Turm der Winde von Athen gesetzt. Richardson lobt diese Anpassung des Stiles des perikleischen Zeitalters an eine englische Pfarrkirche als Schöpfung von „bleibendem Wert für den baukünstlerischen Geschmack". Andere sind anderer Meinung.

Den Inwoods überlegen an selbständiger Raumgestaltung, der er die griechischen Formen anpaßte, war Sir John Soanes Schüler Sir Robert Smirke (1781—1867), der um 1815 bis 1830 der am meisten beschäftigte Baumeister Englands war. Auch er bevorzugte die ionische Säulenordnung. Seit 1824 schuf er das Hauptpostamt der Straße St. Martins-le-Grand in London, das ein breitgedehnter, reich mit ionischen Säulen geschmückter Prachtbau ist, seit 1824 auch das Ärztekollegium (Royal College of Physicians) am Trafalgar Square mit ionischen Vorhallen, seit 1825 aber auch den erst 1847 vollendeten Neubau des British Museum (Taf. 14), dessen stattliches inneres Treppenhaus mit feinen dorischen Säulen geschmückt ist, während seiner breiten Vorderseite eine zwecklose, aber wirkungsvolle, E förmig vorspringende Halle von 36 edlen, am Mittelvorsprung verdoppelten ionischen Säulen vorgelagert ist.

Mit besonderer Reinheit und Feinheit handhabten den klassisch-hellenischen Stil dann einige Baumeister, die Schotten waren, wie die Adams (S. 59). David Hamilton freilich (1768—1843), der 1829—30 die Börse in Glasgow im römischen Tempelstil mit mächtiger, zweireihiger korinthischer Achtsäulenfront errichtete, ist doch wohl eher der griechisch-römischen als der griechischen Richtung zuzurechnen. Thomas Hamilton aber (1785 bis 1850), anscheinend kein naher Verwandter Davids, war, unserem Schinkel vergleichbar, der



Tafel 14. Sir Robert Smirkes British Museum in London. *Nach Photographie.*



Tafel 15. Sir Charles Barrys Parlamentshaus in London. *Nach Photographie.*

griechischste der britischen Griechen. Seine Hauptschöpfung, die High School auf Calton Hill in Edinburg (1825—29; Abb. 63), die nicht mit der Edinburger Universität (vgl. S. 59) verwechselt werden darf, ist ein klar und reich gegliederter Säulenbau in reinstem dorischen Stil: auf geschlossenem, gequadertem Unterbau breitgedehnte Säulenhallen, aus deren Mitte eine sechssäulige Tempelfront in der Art jener des Theseustempels in Athen emporragt. Dem schottischen Dichter Robert Burns hatte Hamilton bei Ayr schon 1820 ein Denkmal gesetzt. 1830 errichtete er ihm den „choragischen" Denkmalbau auf Calton Hill in Edinburg. Auf eckigem Sockel ist es ein von leichten korinthischen Säulen umstellter Rundbau mit fein abgewogenem Aufsatz: ein wirklich von klassischem Feinempfinden durchwehtes kleines Kunstwerk.

Verwandter Art war William Henry Playfair (1780—1857), ein Engländer, der nach Edinburg zog und hier seit 1815 lebhaft an der Ausgestaltung des Stadtbildes im Sinne des griechischen Klassizismus beteiligt war. Die Terrassen- und Halbkreisstraßen am Abhang von Calton Hill und der Royal Circus im Norden der Stadt sind sein Werk. Von seinen Einzelbauten verdienen zunächst die dorische Royal Institution (1822—36) und die ionische Surgeons Hall (1830) Beachtung. Erst gegen Ende seines Lebens (1850—54) fügte er ihnen den Edelbau der National Gallery im klassisch-ionischen Stile hinzu. Mit C. R. Cockerell (s. unten) aber schuf er den Plan, der der Hellenisierung Edinburgs die Krone aufsetzte: zur Erinnerung an die Schlacht bei Waterloo sollte ein Nationaldenkmal in Gestalt einer genauen Nachbildung des Parthenons auf dem Gipfel des Calton Hill errichtet werden. Der Bau wurde nicht vollendet: seine Säulen stehen da wie die Ruinen eines echten griechischen Tempels.



Abb. 61. Die Söhne Eduards IV.
Gemälde von Paul Delaroche im Louvre. Nach Photographie. (Zu S. 137.)

Allen diesen strengen Klassizisten gegenüber, die dem griechischen Gewande doch keinen griechischen Körper schaffen gekonnt, begann ein etwas jüngeres Klassizistengeschlecht, das Richardson deshalb nicht eben überzeugend als neugriechisch (neogrec) im engeren Sinne bezeichnet, mit den wiedereroberten Formen selbstschöpferischer zu schalten, wobei es schließlich in den Bannkreis der italienischen Renaissance geriet.

Der älteste englische Baumeister dieser Richtung, Charles Robert Cockerell (1788 bis 1863), gehörte in Griechenland dem englisch-deutschen archäologischen Freundeskreise an, der die Ausgrabungen in Ägina und Phigalia unternahm. Zu seinen frühen Werken gehört die 1825 vollendete Hanover Chapel in Regent Street, deren ionische Vorlagesäulen denen

des Tempels zu Priene nachgebildet waren. Zum Architekten der Bank von England ernannt, gab Cockerell dieser (S. 60) durch die bekrönende Attika ihr jetziges gedrungenes Ansehen, schuf 1845 aber die streng gehaltene Bank von England in Liverpool, die einige für sein Meisterwerk halten. Im allgemeinen gelten jedoch die Randolph and Taylor Buildings in Oxford, an denen von 1840 bis 1845 gebaut wurde, für seine schönste Schöpfung. Vor den fensterlosen, durch Oberlicht erhellten fein gegliederten Mittelbau tritt eine viersäulige ionische Giebelhalle. Auch die vorspringenden Seitenflügel sind unter verkröpftem Gebälk mit ionischen Halb- und Vollsäulen besetzt, die die Hauptgeschosse palladianisch zusammenfassen. Die Säulenkapitelle sind mit ihren an den Ecken vorspringenden Voluten denen des Apollontempels zu Phigalia (Bd. 1, S. 282) nachgebildet. Im ganzen geht gerade dieser Bau wieder neuschöpferisch zu barocker Gestaltung über.

Dem Alter nach folgte **Philip Hardwick** (1792—1870), der große Verdienste um die Anpassung der antiken Formenwelt an die Bedürfnisse moderner Zweckbauten hatte. Sein Londoner Hauptwerk ist einer der ersten baukünstlerisch gestalteten Bahnhöfe, die Easton Square Station. Der stattliche Bau entstand 1847: das Eingangstor ist ein zweisäuliger dorischer Antentempel (Bd. 1, S. 214) reinsten Wassers; das Treppenhaus der großen, mit klassischer Kassettendecke versehenen Eingangshalle wird von römisch-ionischen Säulen mit Eckvoluten gestützt.

Schüler Soanes (S. 60) war **George Basevi** (1794—1845), der nach 1816 einige Jahre in Griechenland weilte. Seine Hauptschöpfungen, der Konservative Klub in St. James Street in London (1843—45) und das Fitzwilliam-Museum in Cambridge (1835—45; Abb. 64), das Cockerell nach seinem frühen Tode in Basevis Sinne vollendete, wirken durchaus nicht mehr griechisch-kassizistisch. Das genannte Klubhaus erinnert an vornehme italienische Hoch- oder gar Spätrenaissance. Die bewegte Schauseite des Fitzwilliam-Museums aber blickt mit ihrer Vorhalle von 14 ungefurchten schweren korinthischen Säulen eher römisch als griechisch drein.

Sir Charles Barry (1795—1863), einer der vielseitigsten, meistbeschäftigten und berühmtesten englischen Baumeister, war von Haus aus griechischer Klassizist. Italien besuchte er 1816, Griechenland 1818. Seine Kunsthalle in Manchester (1824) ist eine streng klassizistische Schöpfung. In seinem Travellers Club (1832) und seinem Reform Club (1837), die beide an der Pall Mall in London liegen, wandte er sich unter Verzicht auf alle äußeren Säulen- oder Pilastergliederungen der schlichteren italienischen Hochrenaissance zu. Seinen Hauptruhm aber verdankt Barry seinem gotischen Parlamentshaus in Westminster (S. 148).

Völlig Klassizist war **Sir William Tite** (1802—73), der wenigstens einmal, als er im Wettbewerb mit Cockerell um den Wiederaufbau der 1838 abgebrannten Londoner Börse siegte, einen großen Wurf tat. Der Neubau von 1842 will mit seiner mächtigen achtsäuligen korinthischen Giebelfront unnatürlich genug wie ein riesiger Zeustempel wirken. Der Grundriß ist geschickt den Straßenzügen angepaßt.

Der jüngste dieser selbstschöpferischen Klassizisten, **Harvey Lonsdale Elmes** (1814 bis 1847), war der bedeutendste von allen. Alles was dieser jungverstorbene Meister sonst geschaffen, aber verblaßt vor seiner großen Hauptschöpfung, der St. Georges Hall in Liverpool. Elmes erhielt 1839 unter 86 Bewerbern den ersten Preis für den Entwurf des ursprünglich nur als Fest- und Konzerthalle gedachten Gebäudes. Da er 1840 aber auch den ersten Preis für die Errichtung eines Schwurgerichtsgebäudes gewann, faßte er den Plan, beide Bauten zu einem einzigen zusammenzuschweißen. Die Ausführung begann 1841. Ehe Elmes den Bau begann, hatte er Schinkels Berliner und Klenzes Münchener Bauten studiert,

denen er namentlich die Einzelheiten der Tür- und Fensterumrahmungen, der Simse und der Säulen entlehnte. Daß die Zusammenschweißung so verschiedenen Zwecken dienender Räume dem Inneren, dessen riesige tonnengewölbte Rechteckhalle (Great Hall) die Mitte des langgestreckten Gebäudes einnimmt, keine klare Einheitlichkeit verleiht, läßt sich denken. Das Äußere ist um so machtvoller zusammengefaßt. Aus der vorderen Schmalseite springt eine acht Säulen breite Giebelhalle vor. Der östlichen Breitseite, an der man zum Festsaal emporsteigt, ist eine mächtige, 32 Säulen breite, gerade gedeckte Vorhalle vorgelegt, zu der in zwei Absätzen eine Freitreppe emporführt. Nachdem Elmes in seinem 34. Lebensjahre gestorben

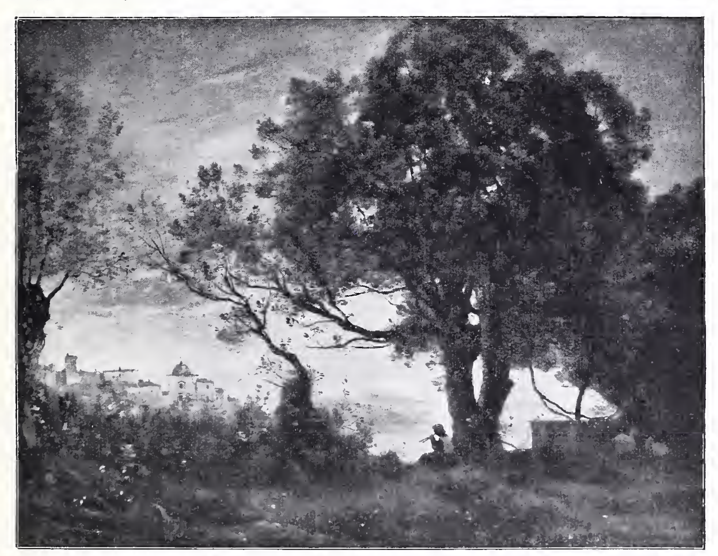


Abb. 62. Landschaft mit Castel Gandolfo. Gemälde von Camille Corot im Louvre zu Paris. Nach Photographie. (Zu S. 141.)

war, erhielt Cockerell den Auftrag, den Bau zu vollenden. Manche halten die St. Georges Hall zu Liverpool, wie sie dasteht, für die bedeutendste aller neuklassischen Bauschöpfungen. Andere haben sie abfällig beurteilt. Wer jemals vor ihr gestanden, wird sich der Wirkung des Gesamtbaues, der zugleich in allen Einzelformen klassisch durchempfunden ist, nicht entziehen können.

Die gotische Bewegung haben wir in ihren ersten tastenden Versuchen in Schottland und England schon bis ins 19. Jahrhundert herab verfolgt (S. 57). James Wyatts (S. 58) Neffe und Schüler Sir Jeffrey Wyatville (1766—1840) erhielt 1824 den Auftrag, das alte gotische Königsschloß Windsor auszubessern, um- und auszubauen, wofür das Parlament 6 Millionen Mark ausgesetzt hatte. Dieses große Werk, das ihm mit der Ritterschaft die Erlaubnis zur Änderung seines guten Architektennamens eintrug, fand die volle Anerkennung

seiner Zeitgenossen; und auch uns steht Windsor Castle nur in der Gestalt vor Augen, die Wyatville ihm gegeben hat. Noch ziemlich unverstanden, ja klassizistisch, wirkt die Gotik James Savages (1779—1854) in seiner Lukaskirche zu Chelsea in London, deren Bau 1839 begann. Vertieft wurde die Bewegung des Gothic Revival durch die Veröffentlichungen August Pugins (1762—1832), der, in Frankreich geboren, auf der Londoner Kunstakademie und in der Praxis John Nashs (S. 60) ausgebildet, keine eigenen Gebäude von Bedeutung schuf, aber alles tat, was in seiner Macht stand, dem gotischen Stile wieder Geltung zu verschaffen. Sein Sohn Augustus Welbye Northmore Pugin (1812—52) aber, der der Gotik zuliebe das protestantische mit dem katholischen Bekenntnis vertauschte, trat nicht nur mit der Feder, sondern auch mit dem Zeichenstift leidenschaftlich für die gotische Bau- und Zierkunst, die er allein als christliche Kunst anerkannte und als solche bezeichnete, in die Schranken. Sein eigener Hauptbau ist die große, 1840 in gotischem Stil begonnene, 1848 bis auf den Turm vollendete katholische St. Georgs-Kathedrale in London. Hauptsächlich Pugins Auftreten ist es zu verdanken, daß 1836 beim Wettbewerb für das neue große Parlamentsgebäude, das nach dem Brande von 1834 am Themseufer in Westminster neu errichtet werden sollte, der spätgotisch englische Perpendikularstil (Bd. 4, S. 65) vorgeschrieben wurde. Als Sieger ging der Klassizist Charles Barry (S. 146) aus dem Wettkampf hervor. Mit echt baukünstlerischem Großsinn verteilte er die Massen des lang- und breitgestreckten, von einer Reihe niedrigerer Türme und einem mächtigen Hauptturm an den richtigen Stellen überragten Gebäudes, überließ die Durchbildung der spätgotischen Einzelformen, deren einförmige Wiederholung freilich durchaus nicht im Sinne der Gotik ist, aber August W. Pugin, auf den auch die innere Ausstattung großenteils zurückgeführt wird. In diesem Sinne hat die unparteiische Nachwelt die Federfehde entschieden, die zwischen den Söhnen der beiden Baumeister darüber entbrannte, wer von ihnen als der eigentliche Schöpfer des mächtigen, eindrucksvollen Gebäudes (Taf. 15) anzusehen sei, das sich aus dem Stadtbilde Londons so wenig wegdenken läßt wie die Paulskirche Wrens. Freilich sah schon das nächste Gotikergeschlecht auf die Richtung des Parlamentshauses als unechte und mißverstandene Gotik mit starken Bedenken hinab.

Der englische Kirchenbau, für den seit 1840, soweit der Einfluß der hochkirchlichen, dem katholischen Formelwesen geneigten Anhänger Puseys und der englischen Kirchenbaugesellschaft (Ecclesiological Society) reichte, der gotische Stil unabänderliche Vorschrift war, beschränkte sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts im wesentlichen noch auf die unmittelbare Nachahmung frühgotischer Vorbilder, um erst im nächsten Zeitraum auch innerhalb dieser Richtung neuschöpferisch im Geiste des alten Stiles voranzugehen. Aus der großen Anzahl gleichgültiger Meister, die in dieser Art unzählige gotische Kirchen im ganzen Königreich entsprießen ließen, ragen nur wenige, an deren Spitze Sir Gilbert Scott (1811—78) steht, zu kunstgeschichtlicher Bedeutung empor. Sir Gilbert Scott war ausschließlich Gotiker und hatte sich hauptsächlich durch eigenes Nachzeichnen der altgotischen Kirchen gebildet. Sein erstes bekanntes Werk, das Oxforder Denkmal der protestantischen Märtyrer Cranmer, Latimer und Ridley, die 1555 und 1556 als Ketzer in Oxford verbrannt wurden, stammt aus dem Jahre 1841 und prangt in keuscher frühgotischer Pracht; 1842—44 folgte Scotts feine, in gut frühgotischen Verhältnissen empfundene Ägidienkirche zu Camberwell in London, deren hübschgegliederter steinerner Spitzturm sich über der Vierung erhebt; 1842 gewann er aber auch den Preis für den Neubau der Nikolaikirche in Hamburg, deren Bau 1846 begann und 1863

vollendet wurde. Der westliche Riesenturm schließt sich in seiner schlanken luftigen, reich durchbrochenen Gestalt festländischen Vorbildern an. Scotts letzter großer Kirchenbau, die Marienkathedrale zu Edinburg, die erst nach 1873 entstand, ist in nüchterner Frühgotik, aber in großen Verhältnissen gedacht. Außer dem mächtigen Vierungsturm sind zwei Westtürme vorgesehen, die jetzt wohl vollendet sein werden. Das Innere wirkt groß und einheitlich. Scott galt alles in allem um die Mitte des 19. Jahrhunderts als der bedeutendste Gotiker Europas. Wie selbständig er bei aller Anlehnung an mittelalterlich gotische Bauwerke verfuhr, kommt uns zum Bewußtsein, wenn wir uns mit Muthesius andere englische gotische Kirchen dieses Zeitraums ansehen, deren einzelne Bestandteile „buch- und maßstablich" älteren Bauten entlehnt sind. Die 1848 vollendete Pfarrkirche in South Hackney erhielt „als Turm eine genaue Wiederholung des Turmes von Saint Mary in Stamford (Lincoln), während Schiff und Chor sich eng an die Kirche in Stone bei Dartford, ein bekanntes frühgotisches Bauwerk, anschlossen; man fand darin nicht nur nichts Ungehöriges, sondern setzte sogar einen besonderen Stolz in die Echtheit solcher Entnahmen".

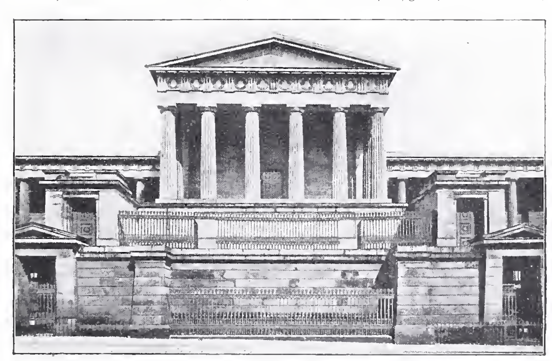


Abb. 63. Th. Hamiltons High School zu Edinburg.
Nach A. E. Richardson, Monumental Classic Architecture. (Zu S. 145.)

2. Die britische Bildnerei von 1815 bis 1848.

Nur die englische Bildnerei hat auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts alles vom Festland empfangen, ohne ihm etwas zurückzugeben. Sie wurde im wesentlichen noch von dem Klassizismus Canovas und Thorvaldsens beherrscht, der, ziemlich trocken aufgefaßt, nur langsam einem weicheren und natürlicheren Linienflusse wich.

Unter den jüngeren englischen Klassizisten können wir die Nachfolger Canovas den Schülern Flaxmans gegenüberstellen. Unter Canovas Einfluß in Rom geriet Sir Richard Westmacott (1775—1856), der manchmal mit seinem Sohn Richard Westmacott dem Jüngeren (1799—1872; S. 150) verwechselt wird. Sir Richard Westmacotts etwas stumpf klassizistische Idealschöpfungen, wie der kolossale eherne Achilleus im Hydepark, wie die Reliefs an der Nordseite des Marmorbogens am Hyde Park Corner und wie die Giebelbildwerke des British Museum, die die Erziehung des Menschengeschlechts veranschaulichen, sind allen sichtbar in London angebracht; aber auch seine Grabdenkmäler, wie das des Sir Ralph Abercromby, der, tödlich getroffen, von seinem sich bäumenden Rosse in die Arme eines seiner treuen Schotten herabsinkt, in der Paulskathedrale, und wie die der beiden großen Staatsmänner William Pitt und James Fox, der in den Armen der „Freiheit" stirbt, in Westminster Abbey, wirken trotz ihres romantisch-geschichtlichen Einschlags durchaus klassizistisch.

Wirklicher Schüler der Alterszeit Canovas war John Gibson (1790—1866), der als „der englische Thorvaldsen" in Rom ansässig blieb. Sein „Mars mit Amor" in Chatsworth und sein „Hylas mit den Nymphen" in der Tate Gallery in London sind seine Marmorwerke ohne rechtes inneres Leben. Später versuchte er als einer der ersten, den Griechen auch in ihrer keuschen Bemalung der Marmorbildwerke zu folgen. Sogar sein Marmorbild der Königin Viktoria im Buckingham Palace (1844) ist mit leichten gelben und blauen Tönungen versehen. Seine bemalte Venus aber, deren blondes Haar und deren blaue Augen von sich reden machten, mußte er mehrmals wiederholen.

Schüler der Londoner Akademie war Sir Francis Legatt Chantrey (1781—1841), der nicht nach Rom ging, als Schöpfer plastischer Bildnisse aber ein „typischer Vertreter der akademisch-klassizistischen Porträtplastik des vorviktorianischen Zeitalters" (Brockwell) ist. Erwärmen können uns, so wuchtig sie sind, weder seine Bronzestandbilder, wie das des jüngeren Pitt am Hanover Square, noch auch seine großen ehernen Reiterbilder, wie das Georgs IV. am Trafalgar Square und das Wellingtons vor der Börse in London. Hochgeschätzt sind seine Büsten, die in allen englischen und schottischen Sammlungen stehen.

Wirklicher Schüler Flaxmans aber war Edward Hodger Baily (1788—1867), der Schöpfer der Reliefs an der Südseite von Nashs Marmorbogen am Hyde Park Corner (S. 60), aber auch der Flachbildwerke im Thronsaal des Buckingham-Palastes. Als Bildnismeister war auch er geschätzt. Sein großartigstes Denkmal in Westminster Abbey ist das des Lord Holland, an dessen Grufttreppe sinnbildliche Gestalten wachen. Auch ist er der Schöpfer des kolossalen, doch auf seiner Säulenhöhe klein wirkenden Nelsonstandbildes in der Mitte des Trafalgar Square.

Schüler seines Vaters Sir Richard (S. 149) aber war Richard Westmacott der Jüngere (1799—1872). Sein bekanntestes Werk (Abb. 65) ist sein Zimbelspieler in Chatsworth, ein nackter Faun, der leidenschaftslos, aber hübsch bewegt, die Zimbeln schlagend auf einem Baumstamm sitzt. Von den raumkünstlerischen Bildwerken des Meisters kommen namentlich die Giebelgruppen der Londoner Börse (1842—44) in Betracht: in der Mitte der Handel, rechts der Lord-Mayor, links englische Kaufleute, hüben wie drüben die Vertreter aller Rassen der Erde. Als Akademieprofessor war er der Hauptlehrer des nächstfolgenden Geschlechts.

3. Die britische Malerei von 1815 bis 1848.

War die Malerei des „Vereinigten Königreichs" im vorigen Zeitraum in mancher Hinsicht der Malerei aller übrigen Länder Europas überlegen gewesen, so übernahm sie in den 30 Jahren des romantischen Zeitalters in einigen anderen Beziehungen ausgesprochenermaßen die Führung: nur freilich gerade nicht in der Romantik, die hier eigentlich erst im nächsten Zeitraum zu bewußtem Leben erwachte, sondern zunächst in der unmittelbaren Erfassung und Wiedergabe der Natur, namentlich der landschaftlichen Natur, in der sie, hier und da zu „impressionistischen" und „expressionistischen" Gesichten fortschreitend, der Kunst der übrigen Länder sogar um mehr als ein halbes Jahrhundert vorauseilte.

Die englischen Geschichts- und Geschichtenmaler und Zeichner, die sich, wie wir gesehen haben, schon im vorigen Zeitraum unter John Boydells Leitung (S. 71) mit vollem Bewußtsein der „Illustration" geschichtlicher oder von den Dichtern vorgebildeter Vorgänge in die Arme warfen, verloren über der gegenständlichen die künstlerische Durchbildung ihrer Darstellungen zunächst immer mehr aus den Augen. William Etty (1787—1849), der Vergötterer weiblicher Schönheit, der Schüler Lawrences (S. 70), ist der typische Vertreter

dieser ganzen schönheitsdurstigen, aber faden Art des „subject painting", wie die Engländer sagen. Seine Bilder in der Tate Gallery, wie „Jugend am Bug und Freude am Steuer" und „Pandora von den Jahreszeiten gekrönt", kennzeichnen seine Richtung. Charles Robert Leslie (1794—1859) ist der eigentliche „Illustrationsmaler", der Vorgänge aus den Dichtungen Shakespeares, Miltons, Cervantes', Molières und anderer ziemlich geschickt verbildlichte, aber auch Geschehnisse aus der englischen Königsgeschichte nicht verschmähte. Im Viktoria- und Albert-Museum befinden sich nicht weniger als 24 Bilder seiner Hand, von denen die Zähmung der Widerspenstigen nach Shakespeare zu den bekanntesten

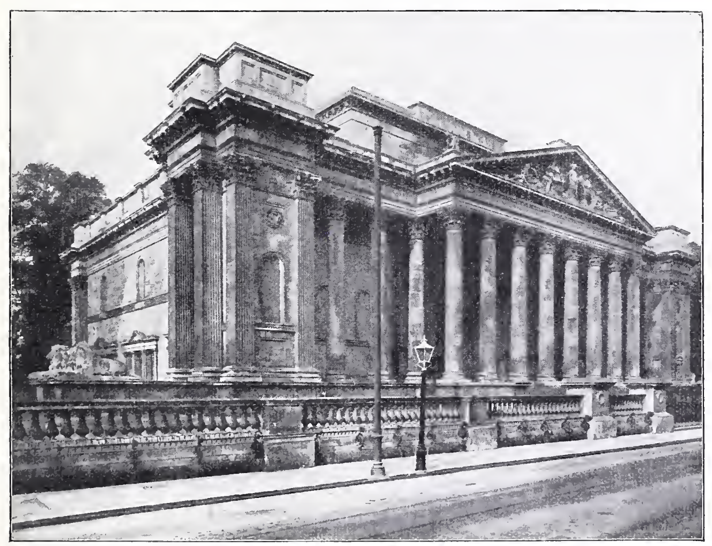


Abb. 64. George Basevi und Charles Robert Cockerell: Das Fitz-William-Museum in Cambridge. Nach Photogr. (Zu S. 146.)

gehört. Von seinen 14 Bildern in der Tate Gallery ist sein Sancho Pansa bei der Herzogin, nach Cervantes, berühmt. Die rein künstlerischen Reize seiner Bilder verblassen vor ihrer literarischen Absichtlichkeit. Als Dritter im Bunde ist Gilbert Stuart Newton (1795—1835) zu nennen, der auf denselben Pfaden durch die sorgfältige Durchführung und frische Farbenpracht seiner Bilder die Augen auf sich zog. In der Tate Gallery ist „Yorick und die Grisette" nach Sternes „Empfindsamer Reise" eines seiner beliebtesten Bilder. Als vierter schließt Sir Charles L. Eastlake (1793—1865) diese Reihe. In der Tate Gallery ist sein Traum Lord Byrons von 1827 ein gutes Beispiel englischer Romantik. Bekannt sind Eastlakes Forschungen zur Geschichte der Ölmalerei, die 1847 erschienen. Schon 1841 aber war er zum Leiter der Ausschmückung des neuen Parlamentshauses mit Wandgemälden ernannt worden.

Dieses Unternehmen war die öffentliche Hauptleistung des englischen Staates auf dem Gebiete der Wandmalerei; die Künstler, die zur Ausführung der Gemälde, die natürlich Vorgänge

aus der englischen Geschichte veranschaulichen mußten, herangezogen wurden, waren ihrer Aufgabe nur zum Teil gewachsen. Wie auf dem Festland, hatte man auch in England die richtige Fühlung mit den Gesetzen der Wandmalerei verloren. Der Westminster-Wettbewerb für die Wandgemälde fand 1843 statt. Von den siegreichen Künstlern können hier nur drei genannt werden, der Schotte Dyce, der Ire Maclise und der Engländer Cope. William Dyce (1806—64), der sich eine Zeitlang in Rom den deutschen Präraphaeliten wie Overbeck und Cornelius (S. 184, 186) angeschlossen hatte, malte seit 1846 das Mittelbild der Schmalwand im Sitzungssaal des Oberhauses, die Taufe des angelsächsischen Königs Ethelbert, seit 1848 im King's Robing Room die Fresken aus der Arthursage, die zu den stilvollsten und frischesten Leistungen der Westminsterfolge gehören. Von seinen zeichnerisch starken, wenn auch in unpersönlicher Formensprache gehaltenen Staffeleibildern seien König Joas (1844) in Hamburg und Johannes und Maria (1844 begonnen) in der Tate Gallery (Abb. 66) hervorgehoben. Daniel Maclise (1811—70), der in der Tate Gallery mit Bildern von 1840 und 1842 aus Shakespeares „Was ihr wollt" und „Hamlet" vertreten ist, wird besonders wegen seiner beiden großen, wohlangeordneten Gemälde in der Königsgalerie des Parlamentsgebäudes genannt, die Blüchers und Wellingtons Begegnung in Waterloo und Nelsons Tod bei Trafalgar veranschaulichen. Akademisch langweiliger und unpersönlicher noch als Dyce und als Maclise tritt Charles West Cope der Jüngere (1811—90) uns in seinen Wandbildern des Parlamentshauses entgegen, von denen Griseldas erste Geduldsprobe nach Chaucer in der Dichterhalle immerhin in Ehren genannt wird.

Unmittelbarer aus dem Volksleben schöpften die britischen Sittenmaler dieser Zeit, an deren Spitze der Schotte David Wilkie (1785—1841) steht. Seine früheren figurenreichen Bilder, wie das große Dorffest (1816) in der National Gallery, die Zeitungsvorleserin im Dorfe (1821) in der Tate Gallery, „der Korb" im Viktoria- und Albert-Museum in London, die Testamentseröffnung (1820) in München, sind, sorgfältig wenn auch trocken gemalt, offensichtlich von Ostade und Teniers beeinflußt. Nach seiner großen Reise durchs Festland, die er 1825 antrat, wählte Wilkie anspruchsvollere Vorwürfe und strebte nach breiterer und flüssigerer Malweise. Seine Hauptwerke dieser Art sind die Predigt des Reformators Knox (1832) in der Tate Gallery und die Austeilung des Abendmahls in beiderlei Gestalt in der Edinburger Nationalgalerie. Zu seinen zahlreichen Bildern im Buckingham Palast in London gehören das Blindekuhspiel (Abb. 67) und der Hochzeitstag. Wilkie, dessen meiste Werke durch Stiche in der ganzen Welt verbreitet wurden, galt lange Zeit als der Begründer und Vollender der volkstümlichen Sittenmalerei des 19. Jahrhunderts in Europa. Dem Schotten Wilkie folgte der Ire William Mulready (1786—1863) in feurigen und bunteren Farben und wärmer pulsierenden Handlungen. Der zuletztgekommene Schulknabe, dem der Lehrer eine ironische Verbeugung macht, und die Rückkehr Trunkener von der Kirmes, beide in der Tate Gallery, und „Die Wahl des Hochzeitskleides" im Viktoria- und Albert-Museum, das 33 Bilder seiner Hand besitzt, kennzeichnen seine Art.

In der landschaftlich ausgestatteten Tiermalerei schloß James Ward (1769—1859) sich an seinen Schwager George Morland (S. 72) an, von dessen weicherer Richtung er zur schärfer beobachtenden Art Paul Potters (Bd. 5, S. 336) überging. Seine besten Stücke, wie das berühmte Weidebild mit dem Alderney-Bullen in der Tate Gallery, erinnern sogar im voraus an die Art Troyons (S. 250). Wards Schüler Sir Edwin Landseer (1802 bis 1873) galt, da er den glatten Geschmack der Halbkenner zu treffen verstand, ein Menschenalter

lang für den größten Tiermaler aller Zeiten und Völker. Die Nachwelt aber hat sich seine glasig gemalten, anthropomorphisch zugespitzten Bilder längst leid gesehen. Nichts kennzeichnet seine Art besser, als daß er seinem berühmten großen Neufundländer Hund mit den ins Wasser hängenden Vorderpfoten (1838) in der Tate Gallery den Titel „Ein hervorragendes Mitglied der menschlichen Gesellschaft" gab. Zu seinen feinsten Bildern in der National Gallery zählen die beiden Wachtelhunde, die auf rot bedecktem Tische liegen (1845). Auch in Berlin und in Hamburg ist Landseer vertreten.



Abb. 65. Sir Richard Westmacotts Zimbelspieler in Chatsworth. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 150.)

In der britischen Landschaftsmalerei dieses Zeitraums blühten zunächst die Nachfolger Old Cromes (S. 72), die die bodenständige, anheimelnde, aber nicht sonderlich frischfühlende Schule von Norwich bildeten. Zu ihr gehören Meister wie James Stark (1794—1859), James Vincent (um 1796 bis 1830), vor allem aber John Sell Cotman (um 1782—1842), dessen durch Schiffe belebte feinfühlig stimmungsvolle Fluß- und Seestücke, wie das ruhige Flußbild und das schäumende Seestück der Tate Gallery an die besten holländischen Vorbilder erinnern. In etwas anderem Zusammenhang entwickelten sich der Schotte Patrick Nasmyth (1786 bis 1831) und der Engländer Sir Augustus W. Callcott (1779—1844), von denen jener mit Unrecht als der englische Hobbema, dieser mit noch größerem Unrecht als der englische Claude Lorrain bezeichnet werden. Bei Nasmyth unterscheidet man seine frühere schottische von seiner späteren englischen, bei Callcott, der übrigens als Bildnismaler Schüler Hoppners (S. 70) war, eine frühere englische von einer späteren italienischen Landschaftsrichtung. Beide sind in den englischen Sammlungen und in der Hamburger Kunsthalle vertreten. Der bedeutendere bleibt Nasmyth, dessen sorgfältig durchgeführter Baumschlag freilich nicht immer mit der breiten, durch Nachdunkeln der Schatten gesteigerten Lichtwirkung im Einklang steht.

Allen diesen guten Durchschnittskünstlern gegenüber entstanden aber schon in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gerade auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei die großen, mit eigenen Augen sehenden, mit eigenen Herzen empfindenden und mit selbsterprobter Pinseltechnik malenden Meister, denen alsbald die Führerschaft in der europäischen Kunst zufiel. Der älteste von ihnen, William Turner (1775—1851), über den z. B. Thornbury,

Ruskin, Monkhouse, Hamerton, Whitman, Armstrong und Hind geschrieben haben, ist in manchen Beziehungen der gewaltigste aller neueren Landschaftsmaler. Ruskin nannte ihn, weil er das Farbenleben der Landschaft, naturwahr und subjektiv zugleich, zur höchsten Ausdrucksfähigkeit steigerte, den Michelangelo der Landschaftsmalerei. Das abfällige Urteil jüngerer deutscher Forscher über ihn ist uns nicht verständlich. An die Natur hält Turner sich immer, sieht sie aber mit großen, träumerischen Künstleraugen an, denen sie nie gesehene Reize entschleiert. Er begann mit schlichter, ansichtenartiger Naturwiedergabe, begab sich dann unter den Einfluß der alten Lichtmaler vom Schlage Cuyps (Bd. 5, S. 354) und Claude Lorrains (Bd. 5, S. 185), schuf jedoch gleichzeitig bereits völlig eigenartige, bald träumerisch-duftige, bald realistisch-farbenglühende, bald visionär-phantastische Werke, um sich während der letzten zwanzig Jahre seines Lebens durch die Auflösung aller festen Umrisse, die lockere, flockige Pinselführung, die feurige Zusammenfassung des lichten, farbigen Gesamteindrucks zum „Impressionisten“ im modernen Sinne zu entwickeln. Immer aber bevölkert Turner die Natur bald mit ihren schlichten wirklichen Bewohnern, bald mit alten oder neuen Märchen- und Fabelgestalten, bald mit eindrucksvollen, oft massig zusammengefaßten Begebenheiten aus der alten oder der neuen und neuesten Geschichte. Die „historische“ oder „heroische“ Landschaft liegt ihm so nahe wie das schlichte, farbige Stimmungsbild. Unserem Gedächtnis prägt sich vor allem die von scharlachroten und zitronengelben Akzenten durchzuckte, traumhaft schillernde Farbenphantasie seines Pinsels ein. Die meisten Gemälde Turners besitzen die National Gallery (ihrer 63) und die Tate Gallery (ihrer 44) in London. Frühe, noch tastende Bilder sind seine Themse im Mondschein von 1797 und seine Hügellandschaft mit dem Bergstrom von 1798 in der National Gallery. Großzügig im Linienrhythmus und packend in der Lichtwirkung der brennenden Stadt aber ist schon die Zerstörung Sodoms in der National Gallery. Hauptwerke dieser Sammlung aus Turners frischer Manneszeit, in der die schwarzschattige Schwere allmählich der lichtesten Farbenfreude Platz macht, sind zunächst der Sonnenaufgang im Nebel über dem von Fischerbooten belebten Meere von 1807 und der Tod Nelsons in der Schlacht bei Trafalgar mit seinem zusammenkrachenden Schiffsmastenwald von 1808. Ihnen folgt Hannibals Alpenübergang im Schneesturm von 1812: wie gewaltig in der Farbenstimmung, wie gespenstisch schicksalsschwanger im seelischen Ausdruck! Dann die beiden Didobilder von 1814 und 1815, die großzügigen Ideallandschaften der Erbauung Karthagos und des Frührotes Karthagos, die absichtlich den Vergleich mit Claude Lorrains besten Bildern heraufbeschwören, um sie an machtvoller Geschlossenheit der Linien- und Lichtwirkung zu schlagen. Später das Dido-Flottenbild von 1828, auf dem die Sonne als gelbe Lichtscheibe in der Mitte schwebt, und das großartigste und einheitlichste von allen Bildern Turners in der National Gallery, die ebenso stilvolle wie malerisch wirksame Odysseelandschaft von 1829, die Odysseus' Flucht von den ungastlichen Gestaden Polyphems darstellt. Wie goldenhell schießen die Strahlen der Morgensonne über die stahlblauen Meereswogen dahin! Wie magisch spiegelt die ganze Pracht des Himmels sich vorn in der Flut! (Taf. 16.) Childe Harolds Pilgrimage endlich (1832) ist eine italienische Ideallandschaft großen, echten und persönlichen Stils. Völlig visionär-phantastisch blicken Agrippinas Landung (1839) und Queen Mab's Grotte (1846) in der National Gallery drein, aber auch realistisch gemeinte Bilder dieser Sammlung, wie das Begräbnis Sir David Wilkies (1842) und die Einholung des „Fighting Temeraire“ (1839), wirken in ihren zündenden Farbengluten wie Bilder aus einer fernen Märchenwelt. Als modern impressionistisch seien „die Sonne Venedigs“ (1843), der „Bergstrom“ und das erste



Tafel 16. Odysseus und Polyphem. Gemälde von William Turner in der Nationalgalerie zu London.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.



Tafel 17. Dantes Traum. Gemälde von Dante Gabriel Rossetti im Museum zu Liverpool.

Nach der Reproduktion in den „Perlen der Malerei“ (Berliner Verlag).

künstlerische Eisenbahnbild der Welt, „Rain, Steam and Speed" (1844) hervorgehoben, dem sich das Dampfschiff im Schneesturm (1844) anschließt. Überzeugend bewies Turner durch diese Gemälde, daß die neuzeitlichen Gebilde der Menschenhand, die durch die Dampfkraft Leben, Atem und Bewegung empfangen, sich der künstlerischen Gestaltung durchaus nicht entziehen.



Abb. 66. **Johannes und Maria.** Gemälde von William Dyce in der Tate Gallery zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 152.)

In der Tate Gallery schließen sich Turners Eingang in die Unterwelt und seine römischen Landschaften mit dem Konstantinsbogen seinen an Claude Lorrain erinnernden Schöpfungen an. Phantastisch wirken hier der Sonnenaufgang mit dem Meerungeheuer und Äneas und Dido im Schiffe (1850); als großartige landschaftliche „Impressionen" erscheinen Norham Castle bei Sonnenaufgang (um 1840), die graugelbe Ansicht Margates vom Meere aus und das schöne Bild des Abendsterns, der über dem graublauen Meer am dämmerfarbigen Himmel aufblinkt. Merkwürdig ist „der Morgen nach der Sündflut" (1843), in dem Turner eingestandenermaßen Goethes Farbentheorie veranschaulichen wollte.



Abb. 67. **Das Blindekuhspiel.** Gemälde von David Wilkie im Buckingham Palast zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 152.)

Wie Claude ein „Liber Veritatis" (Bd. 5, S. 186), legte Turner zur Beglaubigung seiner Schöpfungen ein „Liber Studiorum" an. Der einsame Kämpfer war überzeugt, daß er für die Nachwelt stritt und litt.

Nur ein Jahr jünger als Turner war **John Constable** (1776—1837), über den z. B. Holmes, Henderson und Tompkins besondere Werke geschrieben haben. Constable ist durchweg Realist. Er malt nur schlichte englische Landschaften mit ihren ländlichen Gebäuden und Bewohnern; und er lernte sie, nachdem er sich kurze Zeit im Fahrwasser der Alten getummelt, rasch so ansehen, wie sie sich unter dem Einflusse des hohen, halbumwölkten, Licht

und Schatten spendenden englischen Himmels in seinen Augen und in seiner Seele widerspiegelten; und es gelang ihm, sie unter Hervorhebung des Wesentlichen, unter Beiseitelassung des Unwesentlichen in breiter, nach damaligen Begriffen oft unerhört breiter Pinselführung so auf die Fläche zu bringen, wie er sie in Formen und Farben sah. Den meisten seiner fertigen Bilder haftet trotz dieser breiten Darstellungsart noch ein Rest altmeisterlichen Gleichgewichts an. In seinen Skizzen, die aus seinem Nachlaß ins Viktoria- und Albert-Museum gekommen, aber wirkt auch er manchmal impressionistisch im modernen Sinne. Unter seinen 22 Bildern der National Gallery sind das „Kornfeld" (1826), das Landhaus im Tal (1835) und der „Heuwagen" (1821; Abb. 68) am berühmtesten, und ebenbürtig reihen sich die „Flatforder Mühle", „Hampstead mit dem Regenbogen" und der stimmungsvolle, fast impressionistisch wirkende „Sommernachmittag" ihnen an. Berühmt ist ferner die Landschaft mit dem springenden Pferd in der Londoner Akademie. Auch im Viktoria- und Albert-Museum, in der Tate Gallery und im Louvre lernt man ihn kennen. Als er 1824 einige Bilder im Pariser Salon, 1825 in Lille ausstellte, fielen auch den Franzosen die Schuppen von den Augen.

Der dritte dieser englischen Neuerer, Richard Parkes Bonington (1801—28), kam freilich fünfzehnjährig nach Paris und war hier zeitweise Schüler Gros' (S. 44). Seine landschaftliche Eigenart aber, die, weicher und ruhiger als die Turners und Constables, die flächigen Massen lichtvoll-farbig zusammenhält, wirkt für jene Zeit doch eher englisch als französisch; auch der Louvrekatalog läßt ihn der englischen Schule. Jedenfalls aber wurde er in Paris eher bekannt als in London. Bilder seiner Hand, teils romantische Geschichtsbilder, teils und vor allem venezianische, französische und englische Landschaften, sieht man im Viktoria- und Albert-Museum, in der Tate Gallery, im Louvre und in der Berliner Nationalgalerie, vor allem aber in der Wallace Collection zu London, in der ein Dutzend Ölgemälde und zwei Dutzend Wasserfarbenblätter seiner Hand hängen. Auch Bonington war seiner Zeit vorausgeeilt und wußte seine Anschauung mit solcher Selbstverständlichkeit auszudrücken, daß er sofort verstanden wurde.

III. Die nordamerikanische Kunst bis 1848.

Vorbemerkungen. — 1. Die nordamerikanische Baukunst dieses Zeitraums.

Die weiten Landstriche des gewaltigen, von zwei Ozeanen begrenzten nordamerikanischen Festlandes, die schon 1776 ihre Unabhängigkeit von Europa erklärt und 1783 im Frieden von Versailles durchsetzten, hatten mit ihrer staatlichen doch nicht zugleich ihre geistige und künstlerische Abhängigkeit von ihrem englischen Mutterlande abgeschüttelt. Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts blieben gerade die bildenden Künste der Vereinigten Staaten Nordamerikas im wesentlichen englische Kolonialkunst, deren Schwerpunkt in England selbst lag und erst in geringem Maße unmittelbare Anstöße von Frankreich empfing. Den ersten Überblick über die Entwickelung der Kunst in Amerika gab Dunlap. Am ausführlichsten zusammengefaßt ist die Geschichte der amerikanischen Kunst in C. van Dykes fünfbändigem Werke, in dem Blackall die Baugeschichte, Pennell die Geschichte der graphischen Künste schreiben sollte, Taft die Geschichte der Bildhauerei, Isham die der Malerei geschrieben hat.

Von den atlantischen Städten Nordamerikas waren Neuyork, das Holland erst 1667 an England abtrat, und Albany, das etwas länger holländisch blieb, ursprünglich im niederländischen Renaissancestil erbaut. Doch haben sich nur an vereinzelten Kirchen und Farmhäusern

Long Islands und New Jerseys Überbleibsel dieser holländischen Baukunst des 17. Jahrhunderts erhalten. Zu Yonkers am Hudson ist das Gutshaus der Phillipse von 1682 zum Stadthaus geworden. In Cortlandt Park bei Neuyork aber steht, jetzt als Kolonialmuseum eingerichtet, noch das Wohnhaus der van Cortlandt von 1748.

Aus der englischen Kolonialzeit des 18. Jahrhunderts haben sich als öffentliche Gebäude fast nur Kirchen erhalten, in denen der palladianische Stil der Londoner Stadtkirchen Sir Christopher Wrens (Bd. 5, S. 208, 209) nachklingt. Die Michaeliskirche zu Charleston (1752) erinnert ihrer Anlage nach mit ihrer Giebelsäulenvorhalle an Gibbs Saint Martin's in the Fields in London (Bd. 5, S. 213). Ähnlich wirkt die Paulskirche in Neuyork (1756). Die ältesten Ge-



Abb. 68. Der Heuwagen. Gemälde von John Constable in der National Gallery zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

bäude im William and Mary College zu Williamsburg werden sogar, wenn auch irrtümlich, auf Wren selbst zurückgeführt. Auf den Landsitzen der reichen englischen Pflanzer jener Tage haben sich in Virginia und in Maryland stattliche Beispiele der oft mit säulengetragener Giebelvorhalle geschmückten Wohnhäuser der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten. Die ältesten städtischen Wohnbauten aber trifft man zu Annapolis in Maryland. Die Kolonialbauten Südcarolinas und Georgias haben Crane und Soderholz veröffentlicht.

Von den erinnerungsumwobenen Staatsgebäuden der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist das römisch-klassizistisch durchgeführte Kapitol oder Staatshaus zu Richmond in Virginia (1785) nach dem Vorbilde des altrömischen Tempels zu Nîmes (Bd. 1, S. 472) errichtet gewesen, aber freilich durch Um- und Anbauten vielfach verändert worden. Zu den ältesten wenigstens teilweise erhaltenen Kunstbauten der Vereinigten Staaten gehört aber auch das Staatshaus von Massachusetts in Boston, dessen 1795 von dem Baumeister Charles

Bulfinch (1763—1844) errichteter Urbau inmitten der gewaltigen stilfremden späteren Anbauten an Beacon Street noch erkennbar ist. Eine stattliche Freitreppe führt zu der korinthischen Giebelvorhalle empor, hinter der die jetzt vergoldete Kuppel aufragt. Besonders bedeutsam würde das erste Kapitolgebäude in Washington für uns sein, wenn es erhalten wäre. Der ursprüngliche Bau, zu dem der Präsident Thomas Jefferson (1801—09) selbst den Entwurf gezeichnet haben soll, war ein korinthischer Säulenbau wie die meisten dieser amerikanischen Staatshäuser; doch hatten seine Erbauer für die Binnenräume eine besondere „amerikanische" Säulenordnung mit Maiskolben im Kapitellschmuck zu schaffen versucht. Das stolze Gebäude wurde 1814 von den Engländern verbrannt, erstand dann aber bis 1827 unter den Händen von Baumeistern wie Thornton und Bulfinch in neuer, zunächst aber immer noch römisch-klassizistischer Pracht mit maßvoll niedriger Kuppel über dem großen Mittelrundsaal und mit breiter korinthischer Säulenfront, die in der Mittelgiebelhalle, zu der eine mächtige Freitreppe emporführt, verdreifacht ist. Von den Maiskolbensäulen des ersten Hauses sind sechs gerettet und in einem Nebenraum des Neubaues als Merkwürdigkeit wieder aufgerichtet worden. Die beiden an drei Seiten von korinthischen Säulenhallen umgebenen, dem Senatssaal und dem Abgeordnetensaal eingeräumten Flügel wurden mit griechischem Empfinden 1851—65 von Thomas Walter (geb. 1804) hinzugefügt und gleichzeitig wurde die niedrigere durch eine höhere Kuppel in Eisenkonstruktion ersetzt. Der reichgegliederte und geschmückte Gesamtbau (Abb. 69), der, auf einem Hügel thronend, die ganze Bundeshauptstadt beherrscht, gehört zu den eindrucksvollsten öffentlichen Bauten der Welt.

Die Präsidentenwohnung, das „Weiße Haus" in Washington, das ebenfalls neu nach dem Brande von 1814 erstand, erhält sein klassizistisches Ansehen durch seine ionische Säulenvorhalle. Auch die marmorne, durch gute Verhältnisse ausgezeichnete City Hall in Neuyork, die 1803—12 von John Mac Comb erbaut wurde, das Zollhaus in Philadelphia (1819 bis 1824), dessen Giebelvorhalle dorisch ist, und die Börse in Philadelphia, deren Säulenhalbrund sich im Delawarefluß spiegelt, gehören noch dem mehr römisch als griechisch empfundenen Klassizismus an.

Der Neuhellenismus hielt erst um 1835 seinen Einzug in Nordamerika. Thomas Walter (geb. 1804) war der Hauptvertreter dieser Richtung. Seine Hauptschöpfung nächst jenen Flügelanbauten des Kapitols ist das ebenfalls korinthische Hauptgebäude des Girard College von 1833 in Philadelphia, das der Madeleine-Kirche in Paris (S. 25) nachgebildet ist. Zu den strengsten Washingtoner Bauten dieser Art aber gehören in ionischer Ordnung das Schatzhaus (Treasury Building), an dessen Ostseite sich eine Säulenreihe entlangzieht, während die übrigen drei Seiten durch Giebelvorbaue ausgezeichnet sind, in dorischer Ordnung aber das Department of the Interior mit seiner in strengen Formen gehaltenen Giebelvorhalle.

Daneben hatte natürlich auch Nordamerika sein „Gothic Revival", das, zunächst im Kirchenbau, zu den anfangs mißverstandenen, später richtiger empfundenen gotischen Formen zurückkehrte. Als die erste annehmbare gotische Kirche Amerikas gilt die Trinity Church in Neuyork, die 1834—46 von R. M. Upjohn erbaut wurde. Von hohem Spitzturm überragt, im Inneren von farbigem Dämmerlicht erfüllt, ist sie so ziemlich die stimmungsvollste Kirche Neuyorks geblieben. Zu einem feinen äußeren Gesamtbild aber vereinigt die Grace Church, die 1843—46 von James Renwick dem Jüngeren entworfen wurde, sich mit den zu ihr gehörigen kirchengemeindlichen Nebenbauten. Die nordamerikanische Baukunst folgte stets in einiger Entfernung ihrer europäischen Mutter.

2. Die Bildnerei in Nordamerika bis 1848.

Von einer amerikanischen Bildnerei des 18. Jahrhunderts kann noch kaum die Rede sein. Als Holzschnitzer, der die Kunst, Schiffsbuge mit Figuren auszustatten, zu einer gewissen Vollkommenheit brachte, wird William Rush von Philadelphia (1756—1833) gerühmt, der erste Direktor der 1803 gegründeten Kunstakademie von Philadelphia, dessen Geschicklichkeit und Schönheitsgefühl noch in der Bronzewiederholung der ursprünglich in Holz geschnitzten Flußnymphe des Schuylkill im Fairmount Park zu Philadelphia zu erkennen ist.

Handelte es sich aber um eine wirklich künstlerische Aufgabe, so war man sich doch bewußt, diese aus eigenen Kräften noch nicht bewältigen zu können. Als der Staat Virginia 1785 beschloß, George Washington ein Standbild zu errichten, wandte er sich an den großen Fran-

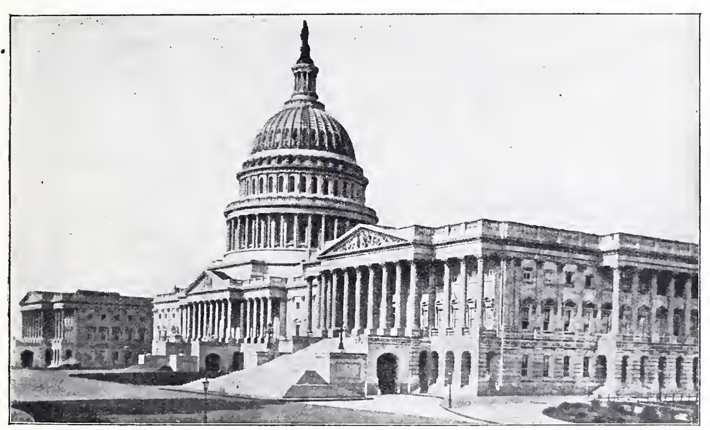


Abb. 69. Bulfinch, Thornton und Walter: Das Kapitol zu Washington. Nach Photographie.

zosen Houdon (S. 30). Houdon kam gleich 1785, modellierte Washington und kehrte 1786 nach Europa zurück. Sein berühmtes Marmorstandbild des großen Staatsmannes, das 1788 aufgestellt wurde, steht noch heute neben seiner Büste Lafayettes unter der Mittelkuppel des Kapitols zu Richmond, für das es bestimmt war. Von David d'Angers (S. 130) aber rührt das Standbild Jeffersons im großen Rundsaal des Kapitols zu Washington her.

Bald tauchten nun auch unter den Bildhauern geborene Amerikaner auf; aber die älteren von ihnen standen noch völlig im Banne ihrer europäischen Zeitgenossen und arbeiteten auch meistens in Rom, von wo aus sie ihre Arbeiten über den Ozean heimschickten.

Die eigentlichen Klassizisten, die sich in Florenz und Rom im Sinne Thorvaldsens und zum Teil im Anschluß an ihn gebildet hatten, traten gerade in Amerika aber auch erst nach 1815 hervor. Zu ihnen gehört Horatio Greenough (1805—52), dessen charakteristisches Hauptwerk das Reiterbild Washingtons von 1843 ist, das, ursprünglich fürs Kapitol bestimmt, jetzt in der Smithsonian Institution aufgestellt ist. Halbnackt mit erhobener Rechten sitzt der große Befreier seines Volkes da. Vollends klassizistisch wirkt Greenoughs Marmorgruppe

der Besiedlung Amerikas in der Vorhalle des Kapitols zu Washington. Hierher gehört auch Hiram Powers (1805—73), dessen berühmtes, der mediceischen Venus nachgeschaffenes Marmorbild der nackten neugriechischen Sklavin mit gefesselten Händen die Corcoran Gallery in Washington schmückt. Sein haltungsvolles Standbild Jeffersons steht in der Hall of Representatives des Kapitols. Hierher gehört aber vor allem Thomas Crawford (1813—57), der als der eigentliche „Pionier" der amerikanischen Bildhauerei gilt. Er war wirklicher Schüler Thorvaldsens in Rom gewesen. Viel genannt wird sein rhythmisch empfundener, zum Hades zurückschauender Orpheus von 1831 im Kunstmuseum zu Boston. Anmutig ist seine Tänzerin von 1844, romantisch angehaucht seine sterbende Indianerin von 1848 im Metropolitan Museum zu Neuyork. Von seinen Monumentalbildwerken ist das riesengroße eherne Standbild der Freiheit auf der Kuppel des Kapitols stilgerecht empfunden, wogegen seine Giebelgruppe über dem Eingang zum Senatsflügel, die Amerikas Vergangenheit und Zukunft veranschaulichen will, nicht einheitlich genug zusammengefaßt ist.

Selbständiger und realistischer in Amerika entwickelt hatte sich Henry Kirke Brown (1814—86), der Schöpfer des tüchtigen, 1856 aufgestellten, ruhig zusammengehaltenen und lebendig durchgebildeten Reiterstandbildes Washingtons im Union Square zu Neuyork und des Reiterbildes des Generals Winfield Scott im Scott Circle zu Washington. Noch bodenständiger aber erscheinen Erastus D. Palmer (geb. 1817), dessen trockene, obgleich romantisch gemeinte Kunst die nette nackte „weiße Gefangene" und das Indianermädchen im Metropolitan Museum zu Neuyork veranschaulichen, und Thomas Ball (1819—1911), der Schöpfer so charaktervoller geschichtlicher Bronzebildnisse wie des Standbildes Daniel Websters im Zentralpark von Neuyork und des ziemlich posenfreien Reiterbildnisses Washingtons im Park zu Boston, das 1869 enthüllt wurde. Ball ging erst 1854, fünfunddreißigjährig, nach Italien. Seine bedeutendsten Schöpfungen gehören zeitlich erst dem nächsten Abschnitt an.

3. Die Malerei in Nordamerika bis 1848.

Auch die nordamerikanische Malerei, über die Isham das ausführlichste, Caffin das übersichtlichste Buch geschrieben hat, hatte sich während des 18. Jahrhunderts im Kräfteaustausch mit der britischen Kunst entwickelt. Schotten waren die ersten Künstler, die als Bildnismaler auf nordamerikanischem Boden wirkten. Zu den ältesten gehört der Edinburger John Smybert (1684–1751), der ein Mitschüler Hogarths bei Sir James Thornhill (Bd. 5, S. 222) gewesen war. Er wirkte und starb in Boston. Seine Bildnisse waren die besten, die bis dahin in Amerika gemalt worden. Sein großes, aus acht Figuren etwas steif zusammengesetztes und trocken gemaltes Familiengruppenbild des Bischofs Berkeley, jetzt in der Yale University in New Haven, fesselt uns wenigstens als eine der Erstlingsfrüchte, die jenseits des Ozeans gereift.

Die ersten in Amerika geborenen Maler, auf die die Vereinigten Staaten stolz sind, obgleich sie Engländer blieben, waren John Singleton Copley (S. 71) von Boston und Benjamin West (S. 71) aus Pennsylvanien. Copley blieb immerhin bis 1774 in Boston ansässig. Aufsehen erregte er aber in London schon 1760 mit seinem hier ausgestellten „Knaben mit dem Eichhörnchen". Als Bildnismaler fand er starken Zuspruch in Boston; und die Bildnisse seiner amerikanischen Zeit, die noch nichts von dem englischen Schmiß seiner späteren Schöpfungen verraten, sind einfach und ehrlich gesehen, aber auch einfach und ehrlich mit etwas trockener, harter, keineswegs farbenreicher Pinselführung hingesetzt. Genannt seien das frische Bildnis der von ihrer Handarbeit aufblickenden Mrs. Ford im Athenäum zu

Hartford (Connecticut) und das sinnige Bildnis des mit gespitzter Feder vor einem großen aufgeschlagenen Buche dasitzenden John Hancock im Museum zu Boston. Berühmt war sein Entsatz von Gibraltar in der National Gallery zu London. Benjamin West dagegen, der schon mit 22 Jahren nach Europa und hier noch eher nach Rom als nach London ging, wo er nach Reynolds (S. 64) Tode Präsident der Kunstakademie wurde, hat in Amerika keine nennenswerten Jugendwerke zurückgelassen; aber seine Londoner Werkstatt wurde die Hauptstätte, an der die jüngeren amerikanischen Künstler ausgebildet wurden, und von seinen Spätwerken machte sein „Tod auf dem gelben Rosse", jetzt in der Akademie zu Philadelphia, großen Eindruck in seinem Vaterlande.

Der amerikanische Hauptschüler der Spätzeit Wests, Gilbert Charles Stuart (1775 bis 1828), befleißigte sich, statt der flauen Art seines Meisters, der saftigeren Vortragsweise Reynolds' und Gainsboroughs. Schon in London viel beschäftigt und verwöhnt, wurde er in Amerika, wohin er 1793 zurückkehrte, rasch zu dem ersten wirklich gefeierten Bildnismaler der Vereinigten Staaten. Im Metropolitan Museum zu Newyork sieht man seine charakteristischen Bildnisse des Captain Henry Rice, des John Jay, des Judge Anthony, vor allem aber George Washingtons selbst. In der Akademie zu Philadelphia befinden sich unter anderen seine trefflichen Präsidentenbildnisse Washingtons, Madisons und Monroes, die köstlichen Frauenbildnisse der Mrs. Blodgett und der Miß Bordley.

John Trombull (1756—1843) lehnte sich zunächst an Wests Schlachtenbilder an und hatte den Ehrgeiz, der Maler der amerikanischen Freiheitskriege zu werden. Seine vier großen Darstellungen in der Rotunde des Kapitols zu Washington und seine kleinen Bilder der Art in der Yale University zu New Haven erscheinen aber trotz der liebevollen Bildnisstudien, die sie verraten, nur als Kunstwerke zweiter Hand. Besser sind seine lebensgroßen Bildnisse, wie das des Governor Clinton in der City Hall zu Newyork.

William Dunlap (1766 bis um 1834), einer der letzten dieser späten amerikanischen Schüler Wests, tritt uns in seinen Gemälden, wie in dem Gruppenbild der Historical Society in Newyork, in dem er sich selbst darstellt, im Begriff, seinen Eltern ein Bild vorzuführen, nicht eben als großer Meister entgegen, hatte aber den Ehrgeiz, der amerikanische Vasari zu werden; und seine Geschichte der Kunst in den Vereinigten Staaten gibt uns in der Tat einen anschaulichen Überblick über das Werden und Wachsen der alten Kunst auf dem jungen Boden, auf den sie verpflanzt wurde.

Einer der allerletzten in Amerika geborenen Schüler Wests war aber auch Washington Allston (1779—1843), der 1805—09 in Rom zu dem Kreise Thorvaldsens gehörte. Den Einfluß Davids verrät seine Formensprache. Sein Hauptgebiet war das Alte Testament. Sein doch recht schwach zusammengefügtes Bild von 1811, das die Auferweckung eines Toten darstellt, gehört der Akademie in Philadelphia. Den Höhepunkt seiner Kunst aber bezeichnet sein Jeremias im Yale College zu New Haven. Allstons Freund und Reisegefährte John Vanderlyn (1776—1852), der es namentlich als Bildnis- und als landschaftlicher Panoramenmaler in Amerika zu Ansehen brachte, ist ein schwächerer Künstler, doch darf seine Bedeutung für die Entwickelung des Kunstlebens in Amerika nicht unterschätzt werden.

Die ältesten eigentlichen Landschaftsmaler Nordamerikas pflegt man, so verschieden sie unter sich sind, unter der Bezeichnung der Hudson River School zusammenzufassen. Sie hatten alle das löbliche Bestreben, die amerikanische Landschaft, um sie kunstfähig zu machen, mit eigenen Augen anzusehen; aber ihr malerisches Empfinden und Können reichte noch nicht

aus, ihren Landschaftsgemälden bleibenden Wert zu verleihen. Thomas Doughty, Asher Brown Durand und Thomas Coll waren die ältesten Entdecker der Schönheiten des Hudsontales. Thomas Doughty (1793—1856), den seine treue, in einen feinen Silberton gehüllte Naturbetrachtung seinerzeit annehmbar machte, ist im Metropolitan Museum zu Neuyork gut vertreten. Asher Brown Durand (1796—1886) war Kupferstecher und Bildnismaler, ehe er sein landschaftliches Herz entdeckte. Als Meister lieblich empfundener und sauber ausgeführter Landschaften lernt man ihn in den Museen von Brooklyn und von Neuyork kennen. Bedeutender als Doughty und Durand, die geborenen Amerikaner, war Thomas Coll (1801 bis 1848), der in England geboren, aber, jung nach Amerika gekommen, an der Akademie in Philadelphia gebildet war. Er ist das eigentliche erste Haupt der Hudson River School. Das Catskill-Gebirge war seine künstlerische Heimat; und so trocken seine kleinen Landschaften dreinblicken, durch ihre künstlerische Ehrlichkeit fesseln sie uns doch heute noch. Am besten lernt man ihn im Metropolitan Museum in Neuyork und im Art Institute zu Chicago kennen.

Die „Akademien", die in dem Zeitraum, von dem wir reden, in Amerika gegründet wurden, verdankten dem Zusammenschluß kunstsinniger Bürger ihre Entstehung und Förderung. Die Academy of fine Arts in Philadelphia entstand 1805. Die National Academy of Design in Neuyork entwickelte sich 1826 aus der „New York Drawing Association". Meister von Weltruf erzeugte die nordamerikanische Kunst erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts.

IV. Die belgische und holländische Kunst von 1815 bis 1848.

Vorbemerkungen. — 1. Die belgische und holländische Baukunst dieses Zeitraums.

Der Versuch der europäischen Staatskunst von 1815, die nördlichen und die südlichen Niederlande, die sich schon vor Jahrhunderten voneinander getrennt hatten, wieder zu einem eigenen Königreich unter holländischer Vorherrschaft zusammenzuschweißen, mußte trotz der Sprachgemeinschaft Hollands und Flanderns an den inneren Gegensätzen der Bekenntnisse und der Temperamente der beiden Länder scheitern. Belgien schloß sich nach der Trennung mit allen Fasern seiner Kunst und Kultur immer innerlicher an Frankreich an, während Holland seine eigenen germanischen Stärken und Schwächen weiterbildete.

Das schmucke zweisprachige flämisch-wallonische Königreich hatte künstlerisch schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts dem Klassizismus Frankreichs gehuldigt; und auch die belgische Romantik stand während ihrer Blütezeit in engster Fühlung mit der französischen Kunst; aber die belgische Kunst versuchte jetzt doch wenigstens innerhalb der Gesamtrichtung selbständig zu erscheinen, und sie hatte in der Blütezeit der historischen Stile auch Gelegenheit genug, inhaltlich an die ereignisreiche Geschichte Flanderns, in der Gestaltungsweise aber an ihre eigene große Vergangenheit, in der altertümelnden Zeit sogar an ihre vorrubenssche Art wieder anzuknüpfen.

Mit der belgischen Kunst des 19. Jahrhunderts haben sich zusammenfassend namentlich Lemonnier und Hymans, haben sich im einzelnen aber auch die schon in den früheren Abschnitten (S. 106) genannten Forscher befaßt.

Die belgische Baukunst wurde schon vor 1830 und noch nach 1850 von den beiden klassizistischen Meistern Suys und Roelandt beherrscht, die Schüler Perciers und Fontaines (S. 26) zu Paris gewesen waren. Tilleman Frans Suys aus Ostende (1783—1861) wirkte zunächst in Brüssel, aber auch in Antwerpen und in Holland. Lodewijk Roelandt

von Nieuwport (1786—1864) beherrschte die Genter Bautätigkeit dieser Zeit. Pariser aber war Pierre Bourla (1783—1866), der sich 1816 in Antwerpen niederließ, wo er eine reiche Tätigkeit entfaltete. Klassizisten waren diese drei Meister ihrem Grundgeschmack nach; aber ihr Klassizismus näherte sich schon der italienischen Renaissance.

Suys war überaus fruchtbar. In Brüssel schuf er 1826 die breitgelagerten, gut gegliederten Treibhäuser des Botanischen Gartens, die er trotz ihres Glas- und Eisen-Aufbaues klassisch-ionische Säulenreihen nach außen kehren ließ, in Brüssel auch seine 1849 vollendete, in italienischem Hochrenaissancestil gehaltene, mit zwei Westtürmen ausgestattete Josephskirche, deren triumphbogenartige Schauseite von vier ionischen Säulenpaaren getragen wird, in Antwerpen aber 1848—53 die stattliche Georgskirche, deren Stil bereits gotisch gemeint ist. Roelandts Hauptschöpfungen in Gent sind einerseits das prachtvolle, zwischen 1819 und 1826 errichtete Universitätsgebäude mit seiner achtsäuligen korinthischen Giebelvorlage und seinem edlen, ans Pantheon in Rom erinnernden Rundsaal, anderseits der 1846 vollendete Gerichtshof (Palais de Justice), der seine reinen Hochrenaissanceformen in der Schelde spiegelt. Bourlas Hauptbau in Antwerpen aber ist das schon 1829—34 erbaute Theater, dessen Schauseite wie die an dem Mainzer und später an dem Dresdner Theater durch das nach außen gekehrte, mit Halbsäulen geschmückte Zuschauerhalbrund gebildet wird.

Brüssels Hauptmeister der mittelalterlichen Stile in diesem Zeitraum aber war Louis van Overstraeten (gest. vor 1849), dessen Hauptwerk die geräumige, malerisch gegliederte und aufgebaute Marienkirche zu Schaerbeek (1844—50) ist. Ihr Baukörper nimmt im wesentlichen den romanischen Stil mit Lisenen, Rundbogenfriesen und äußeren kleinen Rundbogengalerien unter den Dachsimsen wieder auf. Die achtseitige mittlere Hauptkuppel mit ihren von Fialen aufsteigenden Strebebogen aber steht schon durchaus im Übergang zur Gotik.

Etwas jünger ist J. van Dycks Michael- und Petruskirche in Antwerpen, die im frühromanischen Basilikenstil mit offenem Dachstuhl erbaut und reich mit Mosaiken geschmückt ist.

Der bedeutendste der älteren Schüler Suys' aber war der zum Belgier gewordene Holländer Jan Peter Cluysenaer (1811—80), der das seine dazu beitrug, das Innere Brüssels stadtkünstlerisch zu verschönern. Seine Hauptschöpfung ist die in strengen Hochrenaissanceformen gehaltene, 213 m lange Hubertuspassage in Brüssel, die 1846 vollendet wurde. Sie war das Vorbild aller ähnlichen überdachten Verbindungsgänge zwischen zwei Parallelstraßen für ganz Europa. Sein Kongreßplatz in Brüssel mit der Kongreßsäule und der schön gegliederten Treppe, die zu ihm hinanführt, würde selbst Rom zur Zierde gereichen.

Holland, das stille, träumerische, von den Dünen der Nordseeküste umkränzte Flachland, hatte, nachdem Belgien sich von ihm getrennt, Einkehr bei sich selbst gehalten. Nur durch seinen Kolonialbesitz, aus dem die Prachtinsel Java wie ein immergrünes Märchenparadies alpenhoch auftaucht, blieb das Königreich der Niederlande, einer Großmacht gleich, mit dem Weltverkehr verknüpft. Seine Kunst, die sich während der ersten Hälfte des Jahrhunderts schlecht und recht, ohne große Sonderregungen, von der Zeitströmung mittreiben ließ, erwachte erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu neuem selbständigem Leben. In der Zeit von 1815 bis 1830 und von 1830 bis 1850 lag selbst die holländische Baukunst ziemlich brach. Wanderte, wie wir gesehen haben, Hollands tüchtigster Baukünstler dieser Zeit nach Belgien aus, so versah der Belgier Tilleman Frans Suys (S. 162) auch holländische Städte mit notwendigen Neubauten. In Amsterdam baute er eine neue lutherische, im Haag

eine neue katholische Kirche. Nicht vergessen aber dürfen wir einen leider abgetragenen Bau Amsterdams aus dieser Zeit, der zu den feinsten hellenistisch-klassizistischen Bauten Europas gehörte: die alte Börse von Amsterdam, die, ein Werk Jan David Zochers von Haarlem (1790 bis nach 1839), ein streng dorischer „Architravbau" mit giebelloser, von klassischen ionischen Säulen getragener Vorhalle war. Die antiken Formen waren hier fast so rein wie in Hamiltons High School zu Edinburg (S. 145) gehandhabt.

2. Die belgische und holländische Bildhauerei von 1815 bis 1848.

Holland hat eine künstlerisch belangreiche Bildhauerei in diesem Zeitraum nicht besessen. Die schaffensfrohe belgische Bildnerei aber erfreute sich, den bekannten, ganz Europa gemeinsamen Stilwandlungen folgend, schon während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer ansehnlichen Blüte, die freilich erst in dessen zweiter Hälfte die reifsten Früchte zeitigte. Marchal, Destrées und Heßling schrieben über sie.

Der neue völkische Aufschwung, der Belgien seit 1830 beglückte, spiegelt sich zuerst in den Werken Willem Geefs (1805—83) wider, die damals trotz ihrer klassizistischen Grundlage frisch und natürlich empfunden schienen. Er ist der Vater der historisch-realistischen Richtung der belgischen Bildhauerei, die gleichzeitig Wappers in der Malerei begründete. Nachdem Geefs, in Antwerpen und in Paris gebildet, schon 1833 mit einer Büste des jungen Königs Leopold Aufsehen erregt hatte, gewann er durch das 1837 in Sainte-Gudule zu Brüssel errichtete Grabmal des Grafen Fred de Mersal, den er verwundet hinsinkend auf seinem Sarkophage darstellte, alle Herzen; im nächsten Jahre folgte das vielbesprochene schwungvolle Denkmal der belgischen Freiheitskämpfer von 1830 in Brüssel, dessen hochragendes Standbild der Freiheit freilich etwas allzu deutlich an die Venus von Melos (Bd. 1, S. 409) erinnert. Das lebenswarme Rubensdenkmal in Antwerpen folgte 1840, das eherne Standbild Leopolds I. auf der einsamen Höhe der Kongreßsäule in Brüssel aber erst nach 1850.

Willems Bruder Joseph Geefs (1808—85), den Kramm als den belgischen Thorvaldsen bezeichnete, gehört, in Paris gebildet, doch durchaus der damals modernen Richtung an. Klassizistisch wirkt nur sein Frühwerk, der Adonis von 1833 im Antwerpener Museum. Als sein Hauptwerk gilt das 1847 enthüllte eherne Standbild des Anatomen Kralius in Brüssel. Von den schriftgelehrten Freiheitsgestalten am Fuße der Kongreßsäule rühren die Preßfreiheit und die Unterrichtsfreiheit von Joseph Geefs her. Als religiösen Künstler zeigen die lebensvollen Passionsreliefs in der Jakobskirche zu Lüttich ihn von seiner besten Seite.

Volleres romantisches Leben pulsiert in einigen Werken des wallonischen Belgiers Eugène Simonis (1810—82). Wie prächtig sein Marmorgrabmal des Armenwohltäters Abbé Triest von 1846 in Sainte-Gudule! Wie ausdrucksvoll bewegt und doch wie stramm zusammengehalten sein ehernes Reiterbild Gottfrieds von Bouillon auf der Place Royale in Brüssel. Am Fuße der Kongreßsäule schuf er die stattlichen Löwen und das Standbild der Bekenntnisfreiheit, an ihrem Unterbau aber auch das Hochrelief der belgischen Provinzen unter den Fittichen der Belgica.

An der Kunst W. Geefs' begeisterte sich Charles Auguste Fraikin von Herenthals (1817—93), der anfangs, wie in seiner Marmorgruppe Venus mit Amor von 1845 im Brüsseler Museum, zu größerer Anmut neigte, später aber, wie in seinem berühmten, 1864 vollendeten Denkmal der zum Richtplatz schreitenden Grafen Egmont und Hoorn in Brüssel, das sich auf spätgotischem Sockel erhebt, nach männlicher Kraft strebte.

Von den zahlreichen Schülern Simonis' gehört nur der frühverstorbene Brüsseler **Paul Bouré** (1823—48), der sich in Italien weitergebildet hatte, noch ganz diesem Zeitraum an, über den sein Wollen hinausragt. Die Bronzebildwerke seiner Hand im Brüsseler Museum, der liegende Faun von 1843, der gefesselt am Boden liegende Prometheus von 1844 und der Wilde, dem eine Schlange nachstellt, von 1848, kennzeichnen seine rasche Entwickelung zu fortschreitendem Realismus, den er mit frischer Empfindung zu beseelen weiß.

3. Die belgische und holländische Malerei von 1815 bis 1848.

Die Malerei erwies sich auch in Belgien und in Holland als die Führerin der Künste auf dem Wege vom Klassizismus zur Romantik und von der Romantik zum Realismus.



Abb. 70. Die dreißigtägige Messe. Gemälde von Hendrik Leys im Museum zu Brüssel. Nach Photographie. (Zu S. 167.)

Während des ersten halben Menschenalters nach 1815 beherrschten die **belgische Malerei** noch immer die Klassizisten der Davidschen Richtung. David selbst lebte ja seit 1816 in Brüssel, wo er eine große Werkstatt unterhielt. Seine belgischen Schüler und Nachfolger, wie der Antwerpener Akademiedirektor **Matthias van Bree** von Antwerpen (1773—1839) und der Brüsseler Akademiedirektor **François Josèphe Navez** von Charleroi (1787—1869), rangen innerhalb der klassizistischen Richtung nach farbigerem Zusammenhalt ihrer Bilder. David selbst stellte ihnen das Zeugnis aus, daß sie, „ohne große Maler zu sein", ein Kolorit hätten, „wie es die Herren Franzosen nicht entfernt besitzen". Zur Lieferung von Geschichtsbildern für die Galerie von Versailles aber wurden diese und spätere Belgier zugelassen, als wären sie Franzosen. Van Brees frühere Bilder, wie Napoleons Einzug in Antwerpen, jetzt in Versailles, und das Minotaurusopfer in Athen, jetzt in Brüssel, sind aber nicht nur innerlich hohl und kalt; und seine späteren Bilder, wie Rubens' Tod von 1827 in

Antwerpen, geben an zeichnerischer Haltung preis, was sie an farbiger Erscheinung vergeblich zu gewinnen suchen. Navez strebte in frühen Bildnissen, wie dem Familienstück der Hemptinne von 1816 in Brüssel, bei aller Strenge des Empirestils doch nach farbigerem Leben, erscheint in seiner langweiligen Athalie von 1830 in Brüssel aber als nüchterner, farbenkalter Klassizist der damals gefeierten Art.

Der Umschwung vollzog sich gleich 1830, als neben der steif theatralischen Athalie Navez' des jungen Antwerpeners Gustav Wappers (1803—74) realistisch koloristischer, wenngleich in anderer Art auch theatralischer „Opfertod des Bürgermeisters von Leiden" ausgestellt war. Der Sieg der neuen, im französischen Sinne romantischen Richtung, die Wappers freilich auch in Paris an der Sonne Delacroix' hatte reifen lassen, war vollständig. Wappers begründete die neue belgische Historienmalerei, die rasch einen Triumphzug durch Europa antrat. Im Aufbau der oft überfüllten Bilder wurde die rhythmische Linie vernachlässigt. Natürlichkeit, Leben, Leidenschaft war die Losung. Die spitze Pinselführung wurde breit und flüssig, ohne noch die Rundung der Einzelform preiszugeben. Glühender Farbenzauber wollte die kalte Linienschönheit ersetzen. Das Gegenständliche blieb aber stärker als das Künstlerische. War Wappers' Opfertod des Bürgermeisters von Leiden, jetzt im Museum von Utrecht, mit Begeisterung aufgenommen worden, so steigerte sich, wie Hymans sagt, die Begeisterung für Wappers bis zum Delirium, als er 1835 den Brüsseler Revolutionsstraßenkampf von 1830 ausstellte. Das vom Staat bestellte Gemälde, das ein wildes Durcheinander malerisch gut erfaßter Einzelheiten enthält, gehört dem Brüsseler Museum. Von Wappers' zahlreichen späteren Gemälden seien nur noch der Christus am Grab von 1836 in der Michaeliskirche zu Löwen und die Genoveva von 1843 im Schlosse zu Windsor genannt.

Zehn Jahre jünger als Wappers war Nicaise de Keyser (1813—87), dem Hymans ein besonderes Buch gewidmet hat. Die Sporen verdiente er sich 1836 mit seinem überfüllten Bilde der Sporenschlacht im Museum von Courtrai. Die Erinnerungen an Rubens, die in diesem Bilde deutlich hervortreten, verflüchtigten sich später. In der langen Reihe seiner Bilder aus der Welt- und Kunstgeschichte, die nun folgte, überwiegt die Art Delaroches. Genannt seien die Schlacht bei Worringen in Brüssel, der „Giaur" und der Tod Marias von Medici von 1845 in Berlin, der Mönch im Klosterhof von 1841 in München; 1864 aber griff er in seinem Wandgemälde der „Schule von Antwerpen" in der Antwerpener Akademie auf den Monumentalstil von Rafaels „Schule von Athen" zurück.

Dieser theatralisch bewegten Richtung der koloristisch-realistischen Schule Belgiens gegenüber vertraten Eduard de Bièfve von Brüssel (1808—82) und Louis Gallait von Tournai (1810—87) in „Historienbildern" der gleichen Art bei ruhigerer und gewählterer Anordnung die Stoff- und Trachtenmalerei. Beide Meister traten 1841 an die Öffentlichkeit, jener mit dem „Kompromiß des niederländischen Adels", dieser mit der Abdankung Karls V. Beide Bilder waren 1840 in Paris gemalt, beide warben 1841—42 auf ihrem Siegeszuge durch Deutschland (S. 203, 290) für die Vorherrschaft der belgischen Kunst, beide hängen im Brüsseler Museum. Ihre einheitliche, wenn auch bräunliche Farbenpracht schien höchstem Kennen und Können entsprossen. Daß über dem äußerlichen technischen Können das Wesentlichste echter Kunst sich zu verflüchtigen begann, übersah man.

Bièfves „Kompromiß des niederländischen Adels", von dem Berlin eine 1849 gemalte kleinere Wiederholung besitzt, stellt eine figurenreiche „Haupt- und Staatsaktion" in verstandesmäßig abgewogener Anordnung dar. Ein Menschenalter später verglich man es einem

Wachsfigurenkabinett. Gallaits sicheres, leidenschaftsloses Können aber hielt Europa fast ein halbes Jahrhundert in seinem Banne. Nachdem der junge Meister sich in Antwerpen an der Sonne Rubens' gewärmt, malte er 1833 die Heilung der Blinden in der Kathedrale von Tournai. Dann erst ging er nach Paris, wo er sich an Ary Scheffer (S. 136) anschloß. In Paris entstand 1835 sein Hiob des Museums zu Lille, entstanden aber auch so große Kriegsbilder für Versailles wie 1840 die Eroberung von Antiochien. Sich selbst und seinen Heimatboden fand er dann 1840 mit jenem noch in Paris gemalten großen Bilde der Abdankung Karls V. In Brüssel entstand 1848 sein großes, innerlich kaltes Bild: „Egmonts letzte Stunde", jetzt in Berlin, hier 1851 das berühmte Bild des Museums zu Tournai, „les têtes coupées", das Egmont und Hoorn enthauptet auf dem Totenbett zeigt, 1854 „Murillo und die Bettlerfamilie" in Hamburg, 1862 noch die „Pest in Tournai", im Brüsseler Museum, das 17 Bilder seiner Hand besitzt. Seine Bildnisse, zu deren schönsten sein Selbstbildnis mit seiner Gattin und seinem Töchterchen in Brüssel gehört, zeichnen sich, wie alles, was Gallait anrührte, weniger durch eindringliche Charakteristik als durch geschickte Aufmachung und flüssig farbige Darstellung aus.



Abb. 71 Cholera. Gemälde von A. J. Wiertz im Wiertzmuseum zu Brüssel. Nach Photographie. (Zu S. 168.)

Allen diesen im Grunde ihres Künstlerherzens durchaus französischen Meistern gegenüber erscheint der Antwerpener Hendrik Leys (1815—69), ein Schüler Wappers', der sich zwar 1835—39 in Frankreich weiterbildete, später aber auch längere Zeit in Deutschland aufhielt, als niederländischer Meister mehr germanischer Gesinnung. De Bosschère hat gezeigt, wie er von dem Antwerpener Schulstil erst zum breiten Helldunkel Rembrandts heranstrebte, ehe er an die niederländische Kunst der herberen Frühzeit wieder anknüpfte. Sein altertümelnder malerischer Stil wirkt mit seiner strengen markigen Linienführung, mit seiner Vorliebe für ruhig in gleicher Kopfhöhe aufgestellte Gestalten, aber auch mit seiner vollen, von goldigem „Galerieton" zusammengehaltenen Farbenglut wie selbständig empfunden. Schon in seinem schlichten Sittenbilde der Dorfgasse von 1841 in München regt seine Eigenheit sich; schon in seiner „Wiederherstellung des Antwerpener Gottesdienstes" von 1845 in Brüssel kommt sie zum Durchbruch und erreicht ihre Höhe in Bildern wie der dreißigtägigen Messe (Abb. 70) in Brüssel, Dürer in Rotterdam von 1857 in Berlin und den großen Wandbildern aus der Geschichte Antwerpens (1864—69) im Rathaus dieser Stadt.

Völlig einsam aber zog Antoine Joseph Wiertz (1806—65) von Dinant neben jenen Planeten der französischen Sonnen seine eigene Bahnen. Anfangs verhöhnt und verschmäht, brachte er es, da er seine zum Teil riesengroßen Bilder nicht verkaufte noch verkaufen mochte, doch dahin, daß der Staat ihm in Brüssel, wo er sich 1848 niederließ, ein eigenes Haus mit großer Werkstatt errichtete. Nach seinem Tode als Musée Wiertz vom Staat übernommen, vereinigt es fast alles, was der Meister gemalt hat, in seinen Räumen. Wiertz wollte den Ruhm Rubens' und Michelangelos in sich vereinen; und dabei gelangte er zu ungeheuren, manchmal ungeheuerlichen Gesichten, von denen man nicht weiß, ob man sie als Vorstufen des Impressionismus oder des Expressionismus bewerten soll. Schon 1836 hatte er den Kampf um die Leiche des Patroklus gemalt, dessen erste Fassung das Museum von Lüttich besitzt. Schon die zweite Fassung aber gehört wie alle folgenden Bilder dem Wiertzmuseum. Wir können nur einiges herausgreifen. Der Kampf des Guten mit dem Bösen ist 1842, der Triumph Christi 1848, Polyphem, die Gefährten des Odysseus verzehrend, erst 1860 gemalt. Neben den großen Bildern voll wuchtigen irdischen oder überirdischen Lebens, wie der „Auflehnung gegen Hölle und Himmel", stehen kleinere, auf realistische Täuschung berechnete Bilder, wie „die Cholera" (Abb. 71), die „Vision der Enthaupteten" und „Hunger, Wahnsinn und Verbrechen", die soziale Übelstände geißelten. Wenn Wiertz' künstlerische Kraft auch weder den höheren noch den niederen Flügen seiner ausschweifenden Phantasie entsprach, so wirkt seine Kunst nach all dem nüchternen Kraftaufwand seiner Landsleute doch fast wie eine Offenbarung.

Allen diesen belgischen Menschenmalern gegenüber erwiesen sich die flämischen Landschafts- und Tiermaler dieses Zeitraums nicht als ebenso fortschrittlich im Sinne einer weich verschmelzenden Pinselführung. Paul Ommeganck's (S. 109) Schüler Eugène Joseph Verboeckhoven (1799—1881) gehörte zu den berühmtesten Künstlern seiner Zeit. Namentlich seine Schafherden, deren einzelne Wollflocken er eindringlich wiedergab, durften in keiner Galerie Europas fehlen. In den meisten größeren Sammlungen ist er gut vertreten, natürlich vor allem in Brüssel. Verboeckhoven ist ein scharfer, etwas weitsichtiger Beobachter der Natur; und er bemüht sich redlich, die Tiere und die Landschaft mit ihren Himmelserscheinungen in Einem zu sehen; aber es gelingt ihm nur, soweit der ältere Zeitgeist es gestattete.

Wenn Holland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch keine Maler besaß, die es zu dauernder europäischer Berühmtheit brachten, so fehlte es, wie auch Marius gezeigt hat, damals doch nicht an Meistern, die aus dem Klassizismus und der Romantik in die neue Blütezeit der holländischen Malerei, die vor der Tür stand, vorauswiesen. Bilder aller namhaften holländischen Maler aus der Zeit von 1815 bis 1848 findet man im Reichsmuseum, im Stadtmuseum und im Museum Fodor zu Amsterdam, im Gemeindemuseum des Haag, im Teylerschen Museum zu Haarlem und im Museum Boymans zu Rotterdam.

Hatten die holländischen Landschafts- und Tiermaler der klassizistischen Zeit (S. 109, 110) sich noch enger als an die Natur an die klassischen Holländer des 17. Jahrhunderts, wie Potter, Ruisdael und Adriaen van de Velde, angeschlossen, so suchten die Vertreter dieser Fächer in der romantischen Zeit ihre Kenntnis der Alten selbständiger zu verwerten. Hendrik van de Sande Bakhuijzen (1795—1860), der Landschafter und Tiermaler, Andreas Schelfhout (1787—1870), der Maler harter Küsten- und Winterlandschaften, Johannes Christian Schotel (1787—1838) und Louis Meijer (1809—66), die Schöpfer nicht minder harter, aber mit großer Sachkenntnis gemalter Seestücke, gehörten zu den beliebtesten

Malern ihrer Zeit, die auch in deutsche Sammlungen Eingang fanden. Wijnand Jan Joseph Nuijen (1813—39), der jung Gestorbene, malte Ruinenlandschaften von echt romantischer Stimmung, wie die von 1836 im Reichsmuseum. Der beliebteste Meister der Landschaftsmalerei war Barend Cornelis Koekkoek (1803—62), dessen kraftvoll zeichnerische Art namentlich knorrige Eichbäume vortrefflich wiederzugeben verstand. Schließlich sah er die Natur doch mit eigenen Augen an; und wenn diese anders sahen als die unseren, so wissen sie uns trotz ihrer lichtbildnerischen Nüchternheit manchmal doch zu überzeugen. Im Amsterdamer Reichsmuseum ist Koekkoek z. B. mit einer Winterlandschaft von 1838 und einer Eichwaldecke von 1848 vertreten. In Deutschland lernte man ihn früher gut in Berlin durch die Winterlandschaft mit Eichen von 1843, lernt man ihn noch in der Galerie Ravené in Berlin, in Leipzig und in Karlsruhe kennen. Vollends mit eigenen Augen sah der Utrechter Johannes Warnardus Bilders (1811—90) die Landschaft. Die Heide von Wolfhezen und der Schlängelbach am Waldrand im Reichsmuseum sind Musterbeispiele seiner Art. Bilders begnügte sich nicht mit getreuen Naturvorbildern, er schuf sich Ideallandschaften, die wie wirkliche dreinblicken, und er stattete sie mit allen Stimmungen einer poetischen Menschenseele aus. In Holland lernt man ihn in den meisten Sammlungen, in Deutschland in Karlsruhe kennen. Er weist in die feinfühlige holländische Landschaftsmalerei des nächsten Zeitraums voraus, deren geschmeidig breite Pinselführung ihm freilich noch nicht geläufig ist.

V. Die deutsche Kunst von 1815 bis 1848.

Vorbemerkungen. — 1. Die deutsche Baukunst dieses Zeitraums.

Wurde der vaterländische Drang des deutschen Volkes nach Einheit und Freiheit, der die Befreiungskriege siegreich durchgeführt hatte, in dem auf 1815 folgenden Menschenalter im staatlichen Leben der Länder des Deutschen Bundes gewaltsam unterdrückt, so gelang es ihm auf allen anderen Gebieten des geistigen Lebens, sich einigermaßen ungestört und erfolgreich zu betätigen. Die Bundesverfassung ließ zahlreiche Herde des geistigen Lebens, deren Flammen miteinander wetteiferten, bestehen; und die deutsche Wissenschaft, das deutsche Schrifttum und die deutsche Kunst fühlten sich als lebendige Bestandteile eines einigen und freien deutschen Geisterreiches. Die deutsche Kunst kann sich gerade in diesem Zeitraum auf allen ihren Gebieten einer Reihe selbständiger Künstlergestalten rühmen, die eigenem Wollen und Empfinden Ausdruck gaben; und die bedeutendsten von ihnen wurden im Auslande wie im Inlande gefeiert. Neben dem Neuklassizismus, der damals den Ton angab, sahen wir schon aus der Mitte des 18. Jahrhunderts heraus die Romantik überall ihre Schwingen regen; und neben der Romantik, die jetzt, durch die vaterländische Begeisterung genährt, in den Vordergrund trat, sehen wir, wie in Schottland, so auch in Deutschland, den hellenischen Klassizismus wenigstens auf dem Gebiete der Baukunst erst nach 1815 seine reinste Gestalt annehmen.

Bei alledem wirkten die Unfreiheit und Kleinlichkeit des öffentlichen Lebens in Deutschland trotz der großzügigen Unterstützung, die die Künste am Hofe König Ludwigs I. (1825 bis 1848) in München und, wenn auch weniger tatkräftig, am preußischen Königshofe fanden, gerade auf seine bildende Kunst offensichtlich zurück. Den leisen Hauch behaglicher Spießbürgerlichkeit, der sie umweht, pflegt man als Biedermeiertum zu bezeichnen. Den Titel

„Biedermeier" trägt auch Boehns hübsches Werk über die ganze deutsche Kulturgeschichte dieses Zeitraums. Der Ausdruck scheint aus den humoristischen Gedichten „Biedermanns Liederlust" von Ludw. Eichrodt (1827—92) zu stammen. Wie diese deutsche Biedermeierei sich einerseits mit dem Klassizismus, anderseits der Romantik verträgt, werden wir sehen. Jedenfalls will man mit dem neuerdings gebräuchlichen Ausdruck keineswegs etwas Geschmackloses oder Lächerliches, sondern zunächst nur die deutsche Sonderfärbung der Stilarten dieser Zeit bezeichnen.

Abgesehen von den Einzelschriften kommen für die deutsche Kunst dieses Zeitraums dieselben Schriften wie für den vorigen in Betracht (S. 75, 87). Für die Baukunst sei auf die Zusammenfassungen von Woltmann, von Borrmann, von Matthäi und von Joseph hingewiesen.

An der Spitze der deutschen Baukünstler dieses Zeitraums steht unbestritten der Neuruppiner Karl Friedrich Schinkel (1781—1841), über dessen Leben und Schaffen zuerst sein Freund G. Waagen, später H. Ziller eingehend berichtet, während Weltmann, von Sydow, Grisebach, W. Waetzold, Mackowsky, M. G. Zimmermann, L. Giese und andere besondere Seiten seines Schaffens beleuchtet haben. Wenn Schinkel uns in seinen bekanntesten Schöpfungen zunächst als Baumeister, und zwar als der klassischste der neuklassizistischen Baumeister vor Augen steht, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß sein Wesen hiermit keineswegs erschöpft ist. Schinkel stand der Malerei, in der er sein Leben lang im Sinne der Ideallandschaften Kochs (S. 101) arbeitete, und der Bildnerei, für die er wenigstens Entwürfe zur Ausführung durch erprobte Hände schuf, kaum minder nahe als der Baukunst. Der Zusammenklang seiner Bauwerke mit ihrer Umgebung und seiner Landschaften mit ihren Bauten war ihm Herzenssache. Auch stand sein künstlerisches Wollen dem romantischen Mittelalter von Haus aus durchaus nicht ferner als dem hellenischen Altertum; gotische Gebäude hat er während der ersten Hälfte seiner Wirksamkeit kaum minder oft entworfen als klassisch-hellenische; aber seine eigentlichen Meisterwerke wollen doch als klassische Neuschöpfungen in der Formensprache des Perikleischen Zeitalters bewertet sein.

Schinkel war auf der Berliner Bauakademie seit 1797 Lieblingsschüler des ihm geistesverwandten Friedrich Gilly (S. 79) gewesen. Von 1803 bis 1805 vollendete er seine künstlerische Ausbildung in Italien. Heimgekehrt, war er zunächst als Maler der damals aufkommenden großen Dioramen, Panoramen und Weihnachtstransparente tätig. Zu seinen frühen baulichen Zeichnungen im Schinkelmuseum zu Berlin gehören die Entwürfe zu einem Mausoleum für die Königin Luise, das er als feierliche hohe gotische Halle mit Rippengewölben gestaltete. Gentz' (S. 78) streng-schlichter griechischer Tempel wurde der gotischen Halle Schinkels vorgezogen. Entwürfe für gotische Kirchen beschäftigten ihn auch in den nächsten Jahren, ja als gewaltiges Siegesdenkmal plante er 1816 einen mit zwei durchbrochenen Türmen ausgestatteten gotischen „Nationaldom" auf dem Leipziger Platz, der jedoch nicht zur Ausführung kam. Als Denkmal der Befreiungskriege wurde schließlich 1819 nur Schinkels gotischer Turmspitzenbau auf dem Kreuzberge errichtet.

Inzwischen aber hatte der Meister Gelegenheit gefunden, im Anschluß an die Aufnahmen Stuarts und Revetts (S. 57) in Berlin Bauten hellenischen Stils auszuführen, denen kaum ein anderes Land an Reinheit, Feinheit und Selbständigkeit etwas an die Seite zu setzen hat. Die neue Hauptwache, ein kastellartiger Viereckbau, dem eine doppelreihige dorische Giebelhalle vorgelegt ist, entstand 1816—18. Daß ihr Fries statt der dorischen Triglyphen (Bd. 1, S. 217) mit Siegesgöttinnen geschmückt ist, zeigt die Freiheit, die Schinkel sich bei aller

Abb. 1. Karl Friedrich Schinkels Königliches Schauspielhaus in Berlin.
Nach Heliogravüre von Rudolf Schuster in Berlin.



Abb. 2. Karl Friedrich Schinkels Altes Museum in Berlin.
Nach Photographie des Phototypischen Instituts Robert Prager (Schultz und Schlenner) in Berlin.

Abb. 1. Gottfried Sempers Königliche Gemäldegalerie in Dresden.
Nach Photographie von F. und O. Brockmann. Nachf. (R. Tamme) in Dresden.

Abb. 2. Paul Wallots Reichstagsgebäude in Berlin.
Nach Photographie.

Einfühlung in die griechische Kunst bewahrte. Das neue Berliner Schauspielhaus (Taf. 18, Abb. 1), das an die Stelle des 1817 abgebrannten Langhansschen Gebäudes (S. 77, 78) trat, wurde 1818–21 erbaut. Es ist ein wahrer Wunderbau an strengem, doch frei verwertetem, einer modernen Aufgabe restlos dienstbar gemachtem Hellenismus und köstlicher Anpassung an den gegebenen Platz von außen. Wie reich und doch schlicht in den edelsten Verhältnissen gegliedert der Grundriß und Aufbau! Wie vornehm die breite, vielstufige, von Bildwerksockeln eingefaßte Treppe, die zu der sechssäuligen ionischen Giebelvorhalle emporführt! Wie machtvoll der hochragende, Bühne und Zuschauerraum bergende Mittelbau, den an der Vorder- und der Rückseite klassische Giebel beherrschen! Wie fein durchempfunden die Aneinanderreihung und Durchbildung der Einzelräume im Inneren! Wie herrlich in seiner unberührbaren Schönheit der zweistöckige Konzertsaal, der, so selbständig er ist, an bramantische oder rafaelische Hochrenaissance erinnert! Als dritter klassisch-hellenischer Prachtbau Schinkels entsproß dem durch Pfähle befestigten Boden 1822—28 das neue (jetzt „alte") Museum (Taf. 18, Abb. 2), dessen breitgelagerte, achtzehnsäulige ionische Säulenreihe den klaren, weihevollen Vorklang zu dem säulenbegrenzten Treppenhaus, zu dem großartigen, flach überkuppelten, von 20 korinthischen Säulen umstellten Rundsaal und den sich an ihn anschließenden fein geschmückten Säulensälen bildet. Auch die einheitlichen großen Wandgemälde an der Rückwand der Vorhalle des Gebäudes, die den Sieg der apollinischen Lichtwelt über nächtiges Dunkel veranschaulichen, hat Schinkel entworfen. Von Schinkels späteren Bauten im griechischen Stil ist vor allem noch die Altstädter Hauptwache in Dresden (1831—33) zu nennen, deren zwischen zwei Flügeln aufragender Mittelgiebelbau von sechs ionischen Säulen getragen wird.

Als Maler schuf Schinkel in seinen reifsten Jahren hauptsächlich Bühnengemälde für die Oper und das Schauspiel, die, streng klassisch, großzügig und phantasievoll zugleich, eine besondere Stufe der Entwickelungsgeschichte der Theaterdekorationen bilden. Des Meisters ganze Kraft der Innenausschmückung fürstlicher Wohnräume aber zeigte sich 1825 in der Ausstattung der Wohnung des Kronprinzen im Königsschloß, 1828 in den Wandmalereien des Palais des Prinzen Karl (später Friedrich Leopold) von Preußen. Hier tritt uns die keusche Pracht reiner italienischer Hochrenaissance entgegen.

Der märkische Ziegelbau verdankt namentlich auf kirchlichem Gebiete dem großen Meister wertvolle Anregungen. Die Notwendigkeit, in heimischem Material zu bauen, erkannte Schinkel schon 1824, als ihm der Bau der Werderkirche übertragen wurde, die 1828 vollendet war. Bezeichnenderweise hatte Schinkel bei gleichem Aufbau, der die Strebepfeiler nach innen zog, einen griechischen und einen gotischen Entwurf geschaffen. Der gotische wurde gewählt; unser heutiges Auge erkennt in dem ausgeführten feinen, etwas nüchternen Bau aber trotz seiner Spitzbogen freilich keins der charakteristischen Merkmale gotischen Empfindens. Rundbogig hingegen, ohne romanisch zu wirken, erscheinen Schinkels einfache, durch ihr klares Innere empfehlenswerte, mit offenem Dachstuhl ausgestattete Johanneskirche in Moabit (1835) und seine edelkühle zweitürmige Kirche zu Straupitz in der Lausitz (1829). Zum Klassizismus kehrte der Meister dann (1830—37) mit der Nikolaikirche in Potsdam zurück, die das großartigste seiner ausgeführten Gotteshäuser ist: ein schlichter zweistöckiger Würfelbau mit sechssäuliger korinthischer Giebelvorhalle und stattlichem Kuppelaufsatz, dessen hohe Trommel nach englisch-französischem Muster von einer korinthischen Säulengalerie umkränzt ist. Doch wurde die Kuppel, die dem Stadtbild Potsdams seine Fernwirkung gibt, erst nach Schinkels Tode von Schülerhand ausgeführt.

Von Schinkels wissenschaftlichen Nutzbauten sei noch seines Hochschulbaues für Halle, seiner flachgekuppelten Sternwarte in Berlin und vor allem seiner Berliner Bauakademie gedacht, die, Schinkels Hauptwerk im Ziegelbau, bei aller Einfachheit zu den vornehmsten Bauschöpfungen der Zeit gehört. Die schlichten Außenwände sind von reinstem Ebenmaß, nur durch Lisenen und Fenster gegliedert; und die Sockel- und Flachgiebelfelder unter den Fenstern sind mit klassisch feinen Zieraten aus gebrantem Ton geschmückt.

Im Schloßstil der englischen Gotik, der hier verständnisvoller wiederbelebt wurde als in früheren Werken, errichtete der Meister 1835 das Schloß Babelsberg bei Potsdam, das von seinem Schüler Persius ausgeführt und später von Strack erweitert wurde. Die großartigsten Schloßbauschöpfungen Schinkels aber, deren Ausführung die Erde mit neuen Weltwundern bereichert haben würde, sind leider Entwürfe geblieben. Hierher gehört der perikleisch-hellenische, säulenreiche Entwurf zu einem Königsschloß Ottos von Griechenland auf der Akropolis (1834), wo es den rückwärtigen Teil der Felsenplatte hinter dem Parthenon mit schön und zweckmäßig aneinandergereihten Säulenhöfen, Säulensälen und Säulenhallen füllen sollte, hierher vor allem aber die gewaltigen, Griechisches und Orientalisches mit kühnem Griffe verschmelzenden Entwürfe von 1838 zu dem Schloß Orianda auf der Krim für die Kaiserin von Rußland, die des Meisters Schwanengesang bilden. Alle diese Entwürfe sind in getuschten Federzeichnungen und Wasserfarbenblättern im Schinkelmuseum zu Berlin erhalten. Erst sie vollenden das kunstgeschichtliche Bild des Meisters, der das Berlin der Zeit nach den Freiheitskriegen zu einem Mittelpunkte künstlerischen Lebens machte.

Die reine, feine Formensprache Schinkels riß seine Zeitgenossen hin. Strenger Klassizist war der Sohn und Schüler Karl Gotthard Langhans' (S. 77), Schinkels Mitschüler Karl Ferdinand Langhans (1781—1869), dessen bekanntestes Werk das stille, vornehme, nur mit giebellosem dorischen Eingangsvorbau geschmückte Palais des Prinzen Wilhelm, des nachmals ersten deutschen Kaisers, Unter den Linden in Berlin ist.

Von Schinkels Schülern und Nachfolgern ist Karl Boetticher (1806—89) nur als Lehrer der Berliner Bauakademie und begeisterter Verfechter des hellenisch-klassizistischen Ideals zu nennen. Sein einflußreiches Werk „Tektonik der Hellenen" (seit 1842) suchte den griechischen Tempelbau, ohne Kenntnis seiner Entwickelungsgeschichte, nur aus abstrakten Baugesetzen, als deren idealste Erfüllung er ihn hinstellte, zu erklären.

Von Schinkels schaffenden Schülern vollendete der jung verstorbene Ludwig Persius (1803—45), die Kuppel der Potsdamer Nikolaikirche und begann die Ausführung des „gotischen" Schlosses Babelsberg; seine eigene Hauptschöpfung aber, die stille, träumerische Friedenskirche bei Potsdam, ist ein Backsteinmusterbau des frühchristlichen Basilikenstils, der sich mit seinem abseits stehenden Glockenturme, seinem offenen Dachstuhl und seinen beiden inneren Reihen römisch-ionischer, durch Rundbogen verbundener Säulen dem Eindruck von San Clemente (Bd. 3, S. 42) in Rom nähert. Schinkels Haupterbe aber, Friedrich August Stüler (1800—1865), der die Berliner Kunst ein Menschenalter lang beherrschte, entwickelte sich rasch vom Klassizisten zum erfolgreichen Eklektiker. Nach seinen Entwürfen wurde das Berliner Königsschloß mit seiner ragenden Hochrenaissancekuppel und seinem strahlenden Weißen Saal geschmückt. Ihm verdankt Berlin das nüchtern prunkvolle, inwendig von seinem mächtigen Treppenhaus beherrschte Neue Museum mit den angrenzenden Säulengängen, ihm aber auch den Entwurf zur Nationalgalerie, dem merkwürdigen Bau, der, so unzweckmäßig wie möglich, einem römischen Prachttempel auf mächtigem Unterbau unter- und eingeschoben

wurde. Ein dreistöckiger, ausgesprochenermaßen der neueren deutschen Kunst geweihter Museumsbau in einen gewaltigen altrömischen Pseudoperipteros gezwängt! Etwas baulich Widersinnigeres läßt sich kaum denken. Aber Friedrich Wilhelm IV. wollte es so. Ausgeführt wurde der Bau erst 1876, vollendet aber von Schinkels Schüler Heinrich Strack (1805 bis 1880), der den Einzelformen Saft und Kraft verlieh. Stüler selbst, der auswärts z. B. das Nationalmuseum zu Stockholm in üppiger Renaissance schuf, in Berlin aber im Rundbogenstil der italienischen Frührenaissance die neue Münze erbaute, an der jener von Gilly entworfene (S. 78), von Schadow modellierte Fries (S. 82) wieder zur Geltung gebracht wurde, beteiligte sich in Berlin im übrigen hauptsächlich noch am Kirchenbau, in dem er allen Stil- und Spielarten frönte: dem altchristlichen in der Jakobi- und in der Matthäikirche, dem gotischen in der Bartholomäuskirche; eine frühromanisch gemeinte, von hoher Kuppel überragte Zentralkirche Stülers aber ist die stattliche Markuskirche (seit 1848), die an der Schwelle des nächsten Zeitraums steht. Heinrich Strack, der Erbauer der Nationalgalerie, tritt uns als echter Klassizist in den dorischen Seitenflügeln des Brandenburger Tors, als klassischer Wohnbauschöpfer z. B. in der Borsigschen Villa zu Moabit, als vermeintlicher Gotiker aber in der auf engem Platz steil aufsteigenden Petrikirche zu Berlin (1842—50) entgegen, die als neu- und eigenartiger Spitzbogenfensterbau keineswegs reizlos ist.

Aus Gillys Berliner Kreise war, wie Schinkel, auch der Hildesheimer Leo von Klenze (1784—1864) hervorgewachsen, der den Hellenismus „Spree-Athens" nach München brachte, wo sich damals unter Ludwig I. ein goldenes Zeitalter vielseitigen Schaffens entwickelte. Klenzes Hellenismus ist nicht so perikleisch wie der Schinkels; in seiner Glyptothek (Taf. 20, Abb. 1), der Münchener Sammlung griechischer Marmorbildwerke (1816—30), deren Mittelgiebel von acht ionischen Säulen getragen wird, sind die fensterlosen Mauern von außen bereits durch Renaissancenischen gegliedert. Wirkliche Renaissancebauten Klenzes im italienischen Sinne sind seine Alte Pinakothek (1826—30) und seine Neubauten am Münchener Residenzschloß, von denen der Königsbau an die florentinische Frührenaissance des Palazzo Ruccellai in Florenz (Bd. 4, S. 184, 185), der Festsaalbau an die römische Hochrenaissance anknüpft. Gleichzeitig mit der Pinakothek aber baute er die Allerheiligen-Hofkirche (1826—32) in München im romanisch-byzantinischen Kirchenstil des sizilianischen hohen Mittelalters.

Klenzes Nachruhm beruht hauptsächlich aber doch auf seinen hellenisch-klassizistischen Bauten. Zu diesen gehört der Ermitagepalast in Petersburg (1840—52), gehört in München zunächst das Prachttor der „Propyläen" (1846—62; Taf. 20, Abb. 2), dessen außen dorische, innen ionische Säulengiebelhallen von zwei stattlichen Tortürmen eingefaßt werden. Dann aber die Prachtbauten Klenzes, die König Ludwig zu Ehren des deutschen und des bayrischen Volkes errichten ließ: vor allem die deutsche Walhalla bei Regensburg (1830—47) und die bayrische Ruhmeshalle (1843—53) in München. Der Marmorbau der Walhalla, der „Tempel deutscher Ehren", in dem die Büsten aller ruhmreichen Deutschen aufgestellt sind, erhebt sich als rein dorischer Tempel über mächtigen Terrassenunterbauten auf der waldigen Höhe, unter der die Donau vorüberwallt. Inwendig ist sie als ionisch ausgestatteter Prachtsaal mit Oberlicht gestaltet. Daß ein altgriechischer Tempelbau, von deutschen Eichen umrauscht, dem Andenken an deutsche Geistesgröße dient, erscheint uns heute seltsam genug; aber dem Eigenreiz des vornehmen Innenraums wird sich niemand entziehen. Mehr nur als Hintergrund für Schwanthalers riesengroße Bavaria wirkt die Ruhmeshalle in München. Aber die breite rein dorische Säulenhalle, an deren beiden Enden zwei Flügel in Gestalt

dorischer Giebeltempel vorspringen, ist an sich ein Edelbau von klassischer Schönheit. Den Siegen und den Siegern der deutschen Befreiungskriege endlich ist die „Befreiungshalle" auf dem Michaelsberge bei Kelheim (1842—63) geheiligt, an deren Gestaltung neben Klenze, dem Klassiker, Gärtner, der Romantiker (s. unten), beteiligt war. Ein machtvoller, mit flacher Kuppel bedeckter Rundbau auf mächtigem Stufensockel! Die untere Hälfte des geschlossen aufstrebenden Mauerrunds ist mit 18 Strebepfeilern umstellt, auf deren Höhe ebensoviele Germanenjungfrauen als Vertreterinnen deutscher Stämme stehen. Ein Kranz von 50 dorischen Säulen umzieht den Kuppelhals. Das Innere der Rundhalle ist mit farbigem Marmor ausgelegt. Das deutsche Volk wird, trotz aller bankünstlerischen Einwendungen, diese drei vornehmen Idealbauten König Ludwigs und Klenzes in Ehren halten.

Bewußt im romantischen Sinne wirkte im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts Friedrich von Gärtner (1792—1847) in München. Sein unausgegorener, aus deutsch-romanischen, toskanischen und oberitalienischen Elementen gemischter Rundbogenstil fand seinerzeit lebhafte Zustimmung. Die vornehm kühle, aber ebenmäßig gegliederte Ludwigskirche (1829 bis 1843; Taf. 22), die langgestreckte, einförmige, aber mit herrlichem Treppenhaus versehene Staatsbibliothek (1832—42) und die öde Feldherrnhalle, die, eine unangebrachte Nachahmung der florentinischen Loggia de' Lanzi (Bd. 3, S. 455), die Ludwigsstraße an der Stadtseite abschließt, kennzeichnen Gärtners Stil zur Genüge. Sein Siegestor am äußeren Ende der Ludwigsstraße wirkt, obgleich oder weil es einfach dem römischen Konstantinsbogen nachgebildet ist.

Reiner Romantiker war Joseph Daniel Ohlmüller (1791—1839) in München, der Erbauer des romanisch gemeinten Schlosses Hohenschwangau und der annehmbaren Aukirche in München (1831—39), eines gotischen Hallenbaues ohne Querschiff mit Chorumgang und durchbrochenem Pyramidenturm, dessen Maßwerk allerdings noch verständnislos dreinblickt.

Dem frühchristlichen Stil aber huldigte auf König Ludwigs Geheiß Georg Friedrich Ziebland (1800—1873) mit seiner prächtigen fünfschiffigen, mit offenem Dachstuhl bedeckten Bonifazius-Basilika (1835—40; Taf. 21, Abb. 1 u. 2) in München, deren 66 graue, mit weißen byzantinischen Marmorkapitellen geschmückte Säulen durch Rundbogen miteinander verbunden sind. Daß Ziebland freidenkender Klassizist war, zeigt auch sein Ausstellungsgebäude in München, das mit der Glyptothek und den Propyläen den Königsplatz bildet. Die geschlossenen Wände dieses Gebäudes sind nicht mehr durch dorische, sondern durch toskanische Pilaster gegliedert, und aus seiner Mitte ragt eine breite, hohe Säulengiebelhalle korinthischer Ordnung hervor.

In Karlsruhe belebten bedeutende Schüler Weinbrenners (S. 80) den frühchristlichen und romanischen Rundbogenstil, den sie selbständig, doch meist etwas dünn und trocken, modernen Bedürfnissen anpaßten. Die namhaftesten dieser Baumeister, die sich durch Veröffentlichungen auch an die Spitze der bauwissenschaftlichen Bewegung dieser Richtung stellten, waren Heinrich Hübsch (1795—1863) von Weinheim und Friedrich Eisenlohr (1805—54) von Lörrach, deren Kirchen, Museen, Bahnhöfe und Trinkhallen verschiedene Städte des badischen Landes schmücken. Hübschs neuer Westbau des Speyerer Doms (Bd. 3, S. 292), die erste große Herstellungsarbeit auf dem Gebiete der romanischen Baukunst, ist wenigstens in den Einzelheiten ihrer Formensprache verfehlt. Seine wohlabgewogene, aber nüchtern durchgebildete zweitürmige Kirche zu Bulach aber zeigt, wie er den romanischen Kirchenbaustil verneudeutschte. Eisenlohr schuf sich namentlich in seinen Bahnhofsbauten zu Karlsruhe, Heidelberg und Freiburg einen ziemlich selbständigen, in sich geschlosseneren Rundbogenstil, den er geschickt

der neuen Aufgabe anpaßte. Seine protestantischen Kirchen in Baden-Baden und in Offenburg sind dagegen in nüchterner Gotik gehalten.

Schüler Weinbrenners war übrigens auch der Hannoveraner Georg Moller (1784 bis 1852), der die hessen-darmstädtische Baukunst dieses Zeitalters beherrschte und namentlich durch die Herausgabe seiner „Denkmäler der deutschen Baukunst“ (1815—21) viel zur Verbreitung der Kenntnis der deutschen Vergangenheit beitrug. In seinen eigenen Bauten, wie in dem (1820 abgebrannten) Hoftheater in Darmstadt (1818—19) mit seinem hohen, sechssäuligen korinthischen Giebelvorbau und in seiner pantheonartigen katholischen Kirche in Darmstadt (1827—32), deren Flachkuppel im Inneren durch einen Kranz imposanter korinthischer Säulen getragen wird, zeigt er sich als Klassizist mehr im Sinne der römischen Baukunst, und dies gilt auch von seinem außen durch toskanische Halbsäulen gegliederten Mainzer Theater (1819), an dem er der inneren Wahrheit der Außenerscheinung zuliebe das Zuschauerhalbrund als solches im Außenbau hervortreten ließ.

Zu den ältesten deutschen Baugelehrten, die für die Gotik eintraten, gehörte dann vor allem noch der Stuttgarter Karl Alexander von Heideloff (1788—1865), der hauptsächlich in Nürnberg wirkte. Seine eigenen gotischen Bauten, wie die zweitürmige Kirche zu Sonneberg in Thüringen (1844), die evangelische Kirche in Ingolstadt (1846) und die katholische Kirche (1845—47) in der Weststraße zu Leipzig vermögen trotz ihrer geschickten Verwertung der gotischen Bauweise nicht zu erwärmen.

Der stärkste Antrieb zur Wiederbelebung altdeutscher gotischer Kunst aber ging von den als Sammlern altdeutscher Gemälde berühmten Brüdern Sulpiz und Melchior Boisserée von Köln aus. Für den Ausbau des Kölner Domes, der als eine Ehrensache ganz Deutschlands angesehen wurde, trat außer Fr. Schlegel namentlich Sulpiz Boisserée ein. Georg Moller, der 1811 mit der Untersuchung des Domes beauftragt wurde, fand durch einen glücklichen Zufall 1814 auf dem Boden des Gasthofes zur Traube in Darmstadt einen Teil, 1816 zu Paris den anderen Teil des ursprünglichen Aufrisses der Westseite mit ihren Riesentürmen; 1840 wurde der Deutsche Dombauverein gegründet; 1842 fand die Grundsteinlegung des Weiterbaues statt; Dombaumeister wurde der Schlesier Ernst Friedrich Zwirner (1802 bis 1861), der Schüler Schinkels, der sich eng an die wiedergefundenen Entwürfe anschloß. Vollendet wurde der majestätische Bau unter Zwirners Nachfolger K. E. Voigtel erst 1880. Auch hier gilt es, sich durch alle berechtigte Kritik, die man an der schematischen ursprünglichen wie an der Zwirnerschen Gotik des Kölner Domes überreichlich geübt hat (Bd. 3, S. 391), die Freude an der machtvollen Bauschöpfung nicht vergällen zu lassen.

In Mitteldeutschland müssen wir noch einen Blick auf Sachsen werfen. In Dresden ist der Hellenismus nur durch Schinkels feine ionische Schloßwache (S. 171) von 1831 vertreten. Auf den Hellenismus aber folgte hier ziemlich unvermittelt Sempers italienische Renaissance; und die Renaissance, die Semper hier noch innerhalb dieses Zeitraums anwandte, gehört zu den schönsten Errungenschaften der baugeschichtlich gerichteten Stilkunst in Deutschland. Gottfried Semper (1803—70), dessen berühmtes Buch „Der Stil“ mit seiner Theorie der Stilbildung durch verschiedene Baustoffe und der Verkleidungskunst als formenbildender Kraft die deutsche Kunstlehre ein Menschenalter beherrschte, war in Altona geboren und hatte seinen ersten Unterricht in Hamburg erhalten. Als Schüler Gärtners in München und des Kölners Gau in Paris (S. 126) wurde Semper 1834 nach Dresden berufen, das er zum Vorort der neuen Renaissancebewegung machte. Nicht als Nachahmer wollte Semper in die

Bewegung der italienischen Renaissance eintreten, sondern als ihr Fortsetzer und Weiterführer. Sein erster Renaissancebau in Dresden, die Villa Rosa am Neustädter Elbufer (1839), wirkt noch halb klassizistisch; das „schönste" Wohnhaus Dresdens aber, das Oppenheimsche Stadthaus an der Bürgerwiese, das Semper 1845—48 ausführte, ist im italienischen Hochrenaissancestil von Rafaels Palazzo Pandolfini (Bd. 4, S. 365) in Florenz gehalten. Zwischen 1838 und 1841 bereits war Sempers erste große Hauptschöpfung entstanden, das 1869 abgebrannte Hoftheater in Dresden, das das Motiv des Zuschauerhalbrunds im Außenbau in edler, keuscher Frührenaissance mit den drei Säulenordnungen übereinander zur Reife brachte, im Innenbau aber Zweckmäßigkeit mit wohliger Behaglichkeit und stimmungsvoller Farbengebung verband. Der 1878 vollendete Neubau, den Gottfrieds Sohn Manfred Semper leitete, prangt in reicheren und volleren Formen. Gottfried Sempers zweite Hauptschöpfung in Dresden, das Museum (Taf. 19, Abb. 1), dessen Obergeschosse die Gemäldegalerie aufnahmen, entstand 1847—56. Da Semper 1849 Dresden verlassen mußte, leiteten fremde Hände den Weiterbau. Der Hauptfehler, die Durchfahrt zum Zwingerhof, die vorgeschrieben worden war, trat der vollen Einheitlichkeit der inneren Ausgestaltung hindernd in den Weg. Im übrigen ist der Prachtbau, von außen gesehen, ein breitgestreckter, an allen Seiten gleich köstlich durchgebildeter oberitalienischer Frührenaissancepalast, dessen innere Eingangshalle (Taf. 23) in klarer Hochrenaissance prangt.

Semper, der Revolutionär, floh 1849 nach Paris; in Zürich und in Wien werden wir ihn wiederfinden (S. 269).

Der großartigste Schloßbau, der in Deutschland unter Sempers Einfluß in reichem Renaissancestil entstand, war der des Schweriner Schlosses, an dem seit 1840 gearbeitet wurde. Seinem Meister Georg Adolf Demmler (1804—86) verdankt die mecklenburgische Hauptstadt ihr heutiges Gepräge. Hatte das benachbarte Hamburg durch die Errichtung der gotischen Nikolaikirche Scotts einen wesentlichen Anteil an der Wiederbelebung der Gotik in Deutschland, so fehlte es ihm doch auch nicht an neuklassizistischen Bestrebungen, zu deren Hauptvertretern die Baumeister Karl Wimmel (1788—1845) und Franz Gustav Joachim Forsmann (1795—1878) gehörten; beide arbeiteten manchmal gemeinsam. Ihr Schul- und Bibliotheksgebäude des Johanneums (1837—40), das mit seinem schönen Rundbogengang in strenger italienischer Frührenaissance prangt, und ihr edler Börsenbau (1838—41), der antike Formen feinfühlig dem neuzeitlichen Zweck anpaßte, überlebten wie durch ein Wunder den großen Brand von 1842. Forsmann hatte allein schon 1828 das klassizistische Jenisch-Mausoleum mit schmiedeeisernem Dache ausgestattet, 1835 das schöne Jenischsche Wohnhaus am Jungfernstieg, 1841 das vormals Webersche Landhaus in Oevelgönne mit seiner in beiden Geschossen durch zwei rein ionische Säulen geöffneten Veranda und seinem pompejanischen Gartensaale geschaffen. Sein Kellinghusensches Haus von 1846 aber entstand erst nach dem Brande.

Der große Hamburger Brand von 1842 stellte die schöne Elb- und Alsterstadt vor ganz neue städtebauliche Aufgaben; und wie diese namentlich in der Verbindung des Rathausmarktes mit den Alsterarkaden sowie in der Gestaltung des Alsterdammes in echt künstlerischem Sinne gelöst wurden, hat Fritz Schumacher neuerdings eingehend geschildert. Wenn Gottfried Sempers großartige Pläne für die Gesamtgestaltung dieser Stadtteile und für Einzelbauten, wie das Rathaus und die Nikolaikirche, die er als hochragenden lombardisch-romanischen Kuppelbau errichten wollte, auch nicht durchdrangen, so waren es doch seine Anregungen, war es sein Geist, die das schöne Gelingen des Ganzen gewährleisteten. Als ausführender

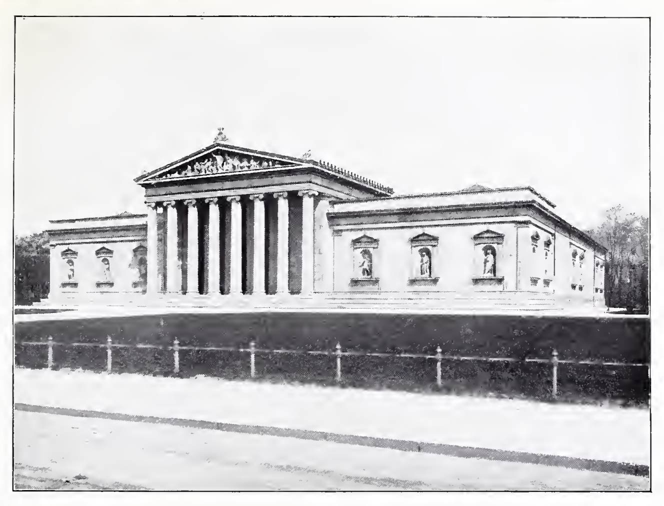


Abb. 1. Leo von Klenzes Glyptothek zu München.
Nach Photographie.



Abb. 2. Leo von Klenzes Propyläen zu München.
Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft, Berlin.



Abb. 1. G. Fr. Zieblands Basilika in München. (Äußeres.)
Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft, Berlin.



Abb. 2. G. Fr. Zieblands Basilika in München. (Inneres.)
Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft, Berlin.

Meister trat jetzt namentlich Alexander de Chateauneuf (1799—1853) in den Vordergrund, dem die feinen Alsterarkaden und das vornehme ehemalige Abendrothsche Haus am Neuen Jungfernstieg ihre Formengebung verdanken.

Die österreichische Kunst des 19. Jahrhunderts hat Hevesy zusammenfassend behandelt. Wien gehörte in diesem Zeitraum nicht zu den baukünstlerisch führenden Städten Deutschlands. Sein Hauptklassizist war der Tessiner Peter von Nobile (1774—1854), dessen dreiteiliges, in jedem seiner Teile mit vier überschlanken dorischen Säulen geöffnetes, aber giebelloses Burgtor (1821—24) ernst und einladend zugleich dreinblickt. Als aber ein würdiges Gehäuse für Canovas gewaltige, jetzt im Staatsmuseum aufgestellte Theseusgruppe von 1819 geschaffen werden sollte, wußte Nobile keinen anderen Rat, als den „Theseustempel" von Athen (Bd. 1, S. 283) in wörtlicher Übersetzung in Wien wieder aufzubauen.

Die mittelalterliche Baukunst machte in der Kaiserstadt an der Donau in dieser Zeit noch keine sonderlichen Fortschritte. Karl Rösners (1804—59) Johanneskirche (1842—46) verbindet gotische mit klassizistischen Formen. Ihre Außenwände sind durch korinthische Pilaster gegliedert. Erst seit 1849 erhob sich Georg Müllers (1822—49) schmucke Kirche zu Altlerchenfeld bei Wien, die zwar mit ihren westlichen Spitzhelmtürmen und ihrer Anlage nach dem nordischen Kirchenbaustil huldigt, in ihrer Formenbildung aber lombardisch-romanisch dreinschaut.

In Budapest endlich hatte der strenge Klassizismus zwischen 1815 und 1848 einen verständnisvollen Vertreter an Michael Pollak (1773—1855), dessen zweck- und ebenmäßig angeordnetes Nationalmuseum (1837—44) mit seiner stattlichen, alle Stockwerke durchmessenden, von acht korinthischen Säulen getragenen Giebelhalle doch mehr palladianisch als hellenisch wirkt.

Haben wir somit gesehen, daß die deutsche Baukunst dieses Zeitraums gelegentlich bei fast allen europäischen Stilarten eingekehrt war, beim altgriechischen und altrömischen, beim frühchristlichen, deutsch-romanischen, lombardisch-romanischen, sarazenisch-byzantinischen und gotischen, bei der Früh- und bei der Hochrenaissance, so war es an alledem noch nicht genug; im Synagogenbau suchte man naturgemäß orientalische Motive zu verwerten; und als Besonderheit muß doch erwähnt werden, daß ein Stuttgarter Hofbaumeister, Hittorfs (S. 126) Freund und Schüler, der Schlesier Karl Ludwig Wilhelm Zanth (vor seiner Taufe Zadig; 1796—1857), der mit jenem große Werke über die Baukunst Siziliens herausgab, im Dienste des württembergischen Hofes die Villa Wilhelma bei Kannstatt (1842—52) in prächtigem, in sich gefestigten maurischen Stil erbaute. Seine Kenntnis der maurischen Bauten Siziliens gestattete ihm, deren Formen selbständig zu verwerten. Der Kreis der baugeschichtlichen Stile, die nach Deutschland verpflanzt wurden, war damit geschlossen.

2. Die deutsche Bildnerei von 1815 bis 1848.

Auch in der Bildhauerkunst behielt Berlin, die Stadt Gottfried Schadows (S. 82), während dieser Zeit die Vorhand. Von den Schülern dieses Meisters vertauschte Friedrich Tieck (1776—1851), der seinem Bruder, dem Dichter, nicht auf dessen romantischen Pfaden folgte, die Berliner Werkstatt Schadows mit der Pariser Davids (S. 40), in der er sich vollends zum Klassizisten entwickelte. Goethe übertrug ihm die Herstellung von Marmorreliefs und Büsten im Schlosse zu Weimar, Ludwig I. ließ ihn eine Reihe von Büsten, z. B. die des Philosophen Schelling, für seine Walhalla meißeln. Seine bekanntesten Bildwerke aber schmücken Schinkels Hauptbauten in Berlin: die Niobiden das Giebelfeld, Apollo auf dem Greifenwagen und der Pegasus die Giebelspitzen des Schauspielhauses, die Rossebändiger die Attika der

Museumshalle, für deren Inneres Tieck das Standbild Schinkels schuf, das jetzt in der Nationalgalerie aufgestellt ist. Schüler Schadows war auch Ludwig Wilhelm Wichmann (1784—1859), der sich später in Rom an Thorvaldsen anschloß. Er war einer der acht Künstler, deren acht überlebensgroße Marmorgruppen unbekleideter, von Pallas angefeuerter oder von Nike belohnter Krieger die Schloßbrücke Schinkels in Berlin nach dessen Angaben schmücken. Der verwundete Krieger, den Nike aufrichtet, ist Wichmanns Werk. Zu Gottfried Schadows besten Schülern gehörte aber auch sein jung in Rom verstorbener Sohn Rudolf Schadow (1786—1822), von dessen in sich ausgeglichenen Werken sich eine Wiederholung der Sandalenbinderin (Abb. 72) in der Münchener Neuen Pinakothek, Achilleus und Penthesilea im Berliner Schlosse befinden; und ihm steht Emil Wolff (1802—79) zur Seite, der nach Rudolf Schadows Tode dessen Werkstatt in Rom übernahm. Von den Berliner Schloßbrückengruppen schuf er den jungen Krieger, dem Nike Heldengeschichten erzählt.

Aber der Glanz aller übrigen Schadowschüler verblaßte vor dem Ruhm Christian Rauchs (1777—1857), über den z. B. Eggers und Pecht geschrieben haben. Rauch ist der große Meister, der den Berliner Wirklichkeitssinn mit reinem Stil- und Schönheitsgefühl zu paaren verstand. Selbst Gonse, der Franzose, nennt ihn, nächst Rude, den größten Bildhauer seiner Zeit. Sein erstes Meisterwerk, das berühmte Marmorgrabmal der Königin Luise, die er im Todesschlummer ausgestreckt mit übereinandergelegten Armen unter weitem, klassisch gefaltetem Tuche bildete, wurde 1815 im Mausoleum zu Charlottenburg aufgestellt. Klassisches Schönheitsgefühl und deutsche Innigkeit sind hier restlos ineinander aufgegangen. In langer Reihe folgen nun die köstlichen, von innen heraus charakterisierten und beseelten Standbilder, mit denen Rauch Deutschland schmückte: in Berlin die strammen Erzbilder Yorks, Gneisenaus und Blüchers, die Marmorstandbilder Scharnhorsts und Bülows, die ihre Mäntel über ihren Uniformen noch absichtlich zur Schau tragen, in München das edle Sitzbild Maximilians I., in Halle das schöne Standbild Franckes in geschichtlicher Tracht zwischen zwei griechisch gekleideten Waisenkindern; dann die Standbilder Dürers in Nürnberg, Kants in Königsberg. Am Schlusse der Reihe aber steht des Meisters berühmtes Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin (1839—51; Taf. 24). Auf hohem, reich gegliedertem Sockel erhebt der königliche Reiter in Hut und Mantel sich majestätisch über dem großstädtischen Treiben. Die halb malerisch, halb bildnerisch angeordneten Sockelreliefs stellen im unteren Stockwerke Helden aus der Umgebung des Königs und sinnbildliche Gestalten, im oberen Vorgänge aus dem Leben des Königs dar. Das Auftreten griechischer Gottheiten neben Menschen in neuzeitlicher Tracht muß man dem Zeitgeschmack zugute halten. Der Gesamtaufbau läßt die Straffheit vermissen, die jede Einzelgestalt auszeichnet, wirkt aber doch geschlossener als der der meisten anderen deutschen Denkmäler jener Zeit. Von Rauchs Werken für die Walhalla bestätigt seine südliche, von Schwanthaler (S. 180) ausgeführte Giebelgruppe der Germania, der die durch weibliche Gestalten verkörperten Festungen wieder zugeführt werden, durch das steile Nebeneinander der Gestalten, daß Handlungen darzustellen nicht eben seine Sache war. Um so freier, lebensvoller und griechischer zugleich erscheint Rauch in den köstlichen, verschieden gestalteten, innerlich belebten, kränzespendenden Siegesgöttinnen im Inneren der Walhalla, denen sich die Bronze-Viktorien des Charlottenburger Parkes anreihen.

Auf Rauch geht der Stil der ganzen deutschen Bildnerei während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Zu seinen bekanntesten Schülern gehören August Kiß (1802—65), dessen lebendige Erzgruppe vor Schinkels Museum eine Amazone auf der Tigerjagd darstellt,

Friedrich Drake (1805—82), der kraftvolle Schöpfer des Berliner Denkmals Friedrich Wilhelms III. (1849) mit den anmutigen Rundsockelreliefs, Gustav Bläser (1813—74), der Meister des Reiterdenkmals Friedrich Wilhelms IV. auf der Kölner Rheinbrücke, und Albert Wolff (1814—92), der als Gegenstück zu Kiß' Amazone den Reiterjüngling im Kampf mit einem Löwen goß. Diese und andere Rauchschüler sind auch die Schöpfer der übrigen Schloßbrückengruppen. Drake schuf den von Nike gekrönten Sieger, Albert Wolff den Krieger, den Pallas zum Kampfe geleitet, Bläser den Jüngling, dem die Göttin kämpfen hilft. Der Brückenschmuck war als Befreiungsdenkmal fürs Berliner Volk gedacht. Daß dieses sich in den nackten Jünglingen, denen die Heidengöttinen siegen helfen, wiedererkennen sollte, war freilich viel verlangt. Es war eben „literarische" Kunst für Gelehrte, wie fast die ganze Kunst dieser Zeit.



Abb. 72. Sandalenbinderin. Marmorstatue von Rudolf Schadow in der Neuen Pinakothek zu München. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Der bedeutendste Schüler Rauchs war Ernst Rietschel (1804—64; Biographien von Oppermann, von Pecht), der die Kunst seines Meisters, allmählich freier werdend, nach Dresden verpflanzte. Naturwahrheit und Schönheit innig zu verschmelzen, war gerade Rietschels Streben. Ein christlich-romantischer Einschlag erweiterte seinen Darstellungskreis; und seine große Individualisierungsgabe machte ihn zu einem der ersten Bildniskünstler seiner Zeit. Zu voller Entfaltung gelangten seine Kräfte in den 1869 untergegangenen Giebelfeldern des Semperschen Hoftheaters; 1847 begann er seine ergreifende „Pietà", jetzt im Kaiser-Friedrich-Mausoleum zu Potsdam, das schlichte Werk, das ihn nach Pecht „zum deutschesten aller Bildhauer des Jahrhunderts" machte. Ähnlich wirkte sein 1853 enthülltes ehernes Lessingstandbild in Braunschweig, durch das Rietschel den Beweis erbrachte, daß auch Dichter in der Kleidung ihrer eigenen Zeit dargestellt werden können. Kein Wunder, daß ihm danach das Goethe- und Schillerdenkmal in Weimar übertragen wurde, dessen Erzguß 1857 vollendet war. Noch Rauch hatte sich, unverständlich genug bei seiner sonstigen Richtung, geweigert, Goethe in der Zeittracht darzustellen. Hier wurde das Dichter-Dioskurenpaar in seiner alltäglichen Kleidung innig und innerlich vereinigt. Rietschels letzte große Schöpfung war sein Lutherdenkmal in Worms (1868). Das Ganze wirkt mit

seinen vom Kerne losgelösten Nebengestalten zerrissen und zersplittert. Die Gestalt Luthers aber ist eine packende Verkörperung des Wortes: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders."

Neben Rietschel gehörte Julius Hähnel (1811—91), auf den außer der Antike bereits die Renaissance, namentlich die italienische Frührenaissance, gewirkt hat, zu den Säulen der Dresdner Bildhauerschule. Mit seinem feurigen, formensatten Bacchuszug am alten Dresdner Hoftheater (1840), der leider 1869 zerstört wurde, errang er stürmischen Beifall. Von den zahlreichen Bildwerken, Standbildern und Reliefs an Sempers Museumsbau hat Hähnels oft wiederholte Rafaelstatue, in der etwas von der Anmut rafaelischer Kunst pulsiert, den größten Erfolg gehabt. Von seinen Denkmälern wirkt das Theodor Körners in Dresden (1871) am frischesten. Hähnel blieb der entschiedenste Gegner der neuen realistischen Zeitströmung, der er auch mit der Feder in der Hand entgegentrat.

Die Parallelbewegung in München ging von dem Würzburger Martin Wagner (1777—1858) aus, der, nachdem er sich zunächst an der Wiener Akademie unter Füger zum Maler ausgebildet, im Rom Thorvaldsens zur Bildhauerei überging. Seine größte Tat ist die Erwerbung der Ägineten (Bd. 1, S. 259) und des Barberinischen Fauns für die Münchener Glyptothek. Sein Hauptwerk ist der große, achtteilige Völkerwanderungsfries (1827 bis 1837) im Inneren der Walhalla. Seine Bavaria auf dem Löwengespann aber krönt, in Erz gegossen, Gärtners Siegestor in München

Ein verwandter Münchener Meister war der Innsbrucker Johann Haller (1792 bis 1826), der seinen Hauptruhm seinen lebensvollen Bildnisbüsten verdankte. Schüler Hallers war der Ansbacher Ernst von Bandel (1800—1876), der von der Malerei zur Bildhauerei überging, in der er es namentlich durch sein kolossales, früh begonnenes und spät (erst 1875) vollendetes Hermannsdenkmal auf der Grotenburg im Teutoburger Walde zu einem gewissen Ansehen brachte. Die über 17 Meter hohe, in Kupfer getriebene Gestalt des Cheruskerfürsten steht mit geschwungenem Schwerte auf einem 30 Meter hohen spitzbogigen Unterbau. Als Wahrzeichen deutschen Vaterlandsgefühls werden wir auch dieses Denkmal gelten lassen.

Der eigentliche Hauptmeister Münchens in dieser Zeit aber war der Münchener Ludwig Schwanthaler (1802—48), der trotz seines kurzen Lebens zu den fruchtbarsten Meistern aller Zeiten gehört. Das Schwanthaler-Museum in München gibt eine gute Übersicht über die Fülle der monumentalen Aufgaben, die ihm gestellt wurden, und den Mangel an monumentalem Sinn, mit dem er die meisten von ihnen ausführte. An leichtflüssiger Erzählungsgabe im Reliefstil war Schwanthaler Rauch überlegen; an Stil- und Lebensgefühl aber blieb er weit hinter ihm zurück. Ganz klassizistisch wirkt sein Merkur und Psyche im Schlosse Chatsworth in England; einen romantischen Einschlag zeigt z. B. sein Loreleibrunnen im Münchener Hofgarten.

Für die Glyptothek führte Schwanthaler die Giebelgruppe „Pallas als Beschützerin der Künste" nach Wagners Modell aus. Nach seiner eigenen Erfindung meißelte er die Hermannsschlacht im Südgiebel der Walhalla. Von seinen zahlreichen Schöpfungen für die Neubauten am Münchener Residenzschloß, in denen sogar Gemäldefriese nach seinen Entwürfen ausgeführt wurden, seien nur die Reliefs zu den Gesängen Pindars im Thronsaal des Königsbaues und die großen vergoldeten Erzstandbilder der Wittelsbacher Ahnen im Festsaalbau genannt. Zu seinen bekanntesten Denkmälern gehören das hübsche Mozartdenkmal in Salzburg (1842), das Jean-Paul-Denkmal in Bayreuth (1847) und sogar das Goethedenkmal in Frankfurt (1844), das dem Dichter freilich nicht gerecht wird. Schwanthalers formenleeres

Riesendenkmal der Bavaria vor Klenzes Ruhmeshalle (1848) endlich wirkt mit seiner 16 Meter hohen weiblichen Erzgestalt vor allem durch seine räumliche Größe; aber daß in Deutschland damals Riesenstandbilder wie Bandels Hermann und Schwanthalers Bavaria erdacht und ausgeführt wurden, stellt dem Großsinn seiner Bildhauer doch ein günstiges Zeugnis aus.

Der bedeutendste kirchliche Romantiker unter den deutschen Bildhauern jener Zeit war der Algäuer Konrad Eberhard (1768—1859), der im römischen Kreise der deutschen „Nazarener" sein Selbst entdeckte. Den süßlichen Klassizismus seiner Frühzeit vertritt die Muse mit Amor in der Neuen Pinakothek. Von seinen kirchlichen Schöpfungen, die von der Innigkeit und Sprödigkeit der Frühitaliener erfüllt sind, seien seine Heiligengestalten am Blindenheim und sein Relief des Heilands mit Maria und Magdalena am Eingang der Allerheiligenkirche in München hervorgehoben.

3. Die deutsche Malerei von 1815 bis 1848.

Selbständiger noch als die Baukunst und die Bildnerei entfaltete die Malerei Deutschlands nach den Befreiungskriegen ihre besonderen Reize und ihre besonderen Schwächen. Aus dem gleichen Zeitgeist heraus vollzog ihre weitere Entwickelung, die, wie wir gesehen haben, schon im vorigen Zeitabschnitt den Weg vom Klassizismus zur Romantik gefunden hatte, sich jetzt, nur in Einzelfällen vom Ausland abhängig, in ihren eigenen, nicht einmal immer deutlich denen der französischen Malerei gleichlaufenden Geleisen.

Von den älteren Werken über ihre Geschichte (vgl. übrigens S. 87) kommen für diesen Abschnitt namentlich die Bücher von Förster, Riegel und dem Grafen Raczynski in Betracht.

Aus allen Teilen Deutschlands gingen die Meister hervor, die an der Neugestaltung der deutschen Malerei teilnahmen. Waren die führenden Geister des ganzen deutschen Kunstlebens, wie Gilly, Gottfried Schadow, Runge und Friedrich, schon im letzten Menschenalter norddeutschen Stammes gewesen, so standen auch jetzt Norddeutsche, wie Schinkel, Klenze, Rauch, Overbeck, Wilhelm Schadow und Cornelius an der Spitze der ganzen künstlerischen Bewegung. Aber gerade auf dem Gebiete der Malerei, namentlich der Wandmalerei, wurde München, die süddeutsche Hauptstadt, dank der Begeisterung König Ludwigs I., jetzt zum Mittelpunkt des deutschen Kunstschaffens. Nach München zogen nicht nur die leitenden Großmaler, wie Cornelius und Schnorr, selbst, sondern auch Scharen ihrer Schüler.

Den ersten Hauptkreis der deutschen Malerei bildeten jetzt, wie schon unter Mengs, Carstens und Koch, die jungen, ganz ihren hohen, jetzt zunächst romantischen und kirchlichen Idealen zugewandten Meister, die sich in Rom, dem alten Sammelbecken künstlerischer Begeisterung, vereinigten. Die norddeutschen Mitglieder dieses Kreises, wie Overbeck, Wilhelm Schadow und Veit, traten, dem Beispiel Winckelmanns folgend, zur katholischen Kirche über.

Aus diesem Kreise löste sich unter Führung Cornelius', der der größte deutsche Meister dieser Zeit wurde, der nicht minder geistig, aber nicht so ausschließlich katholisch gerichtete Kreis der deutschen Monumentalmaler ab, deren Mittelpunkt rasch von Düsseldorf nach München verlegt wurde. Cornelius war als Katholik geboren, aber so weit von einer einseitig katholischen Auffassung entfernt, daß er einmal äußerte, wenn noch mehr protestantische Maler zum Katholizismus übertreten, würde er Protestant werden. Diesen beiden Kreisen gemeinsam war die Abkehr vom künstlerischen „Können" im alten Sinne, die absichtliche Verschmähung unverklärter Naturnähe, die bewußte Betonung der Zeichnung und die ausdrückliche Durchgeistigung jedes Stoffes durch die Kunst.

Aus dieser Richtung, die W. v. Schadow mit doch etwas veränderter Grundempfindung nach Berlin zurückgebracht hatte, aber löste sich mit diesem Meister, der 1826 zum Direktor der Düsseldorfer Akademie berufen wurde, die neue Düsseldorfer Schule mit neuen Zielen los, zu denen in technischer Beziehung eine malerischere und farbigere Pinselkunst, in inhaltlicher Beziehung, neben der Landschaft eine romantisch angehauchte Erzählungskunst gehörte; und diese ging in Düsseldorf bald von der eigentlichen, doch mehr anekdotenhaft aufgefaßten Geschichts- und Geschichtenmalerei zu einer zunächst immer noch romantischen, dem Ritter- und Räuberleben, bald aber, echt biedermeierisch dem kleinbürgerlichen Leben und schließlich sogar sozialen Vorwürfen zugewandten Sittenmalerei über.

Der Hauptherd einer naturnahen, von Haus aus eng mit der Bildnismalerei verknüpften Richtung aber blieb Berlin, wo nach Franz Krüger Adolf Menzel noch innerhalb dieses Zeitraums seine ersten Triumphe feierte. Aber auch in München, wo wir eine ähnliche Richtung schon zu Ende des vorigen Zeitabschnittes blühen sahen (S. 96—97), in Dresden und in Wien werden wir neben anderen Richtungen eine wirklichkeitsfrohe, aber stilldurchgeistigte, biedermeierisch dreinblickende Malerei begrüßen, die im Bildnis, im Sittenbild und in der Landschaft in den verschiedenen Kunststätten unterschiedlich verlief. Im Südwesten Deutschlands, wo wir aus Heidelberg und seiner Umgebung einen kleinen Kreis großer, ideal gesinnter Landschafter hervorgehen sehen werden, entwickelte sich in Frankfurt namentlich durch die Schöpfung des Städelschen Kunstinstituts, einer Gründung des 1816 verstorbenen Bürgers Joh. Fr. Städel, ein besonderer kleiner Mittelpunkt deutscher Malerei. In Hamburg aber, der Stadt Runges, vertraten auch in dieser Zeit noch einige feinsinnige Meister eine Richtung, in der Geist und Natur sich unvermerkt vermählten.

Das jungdeutsche Malergeschlecht, das Rom zu seiner geistigen Heimat erkor, war von nicht minderem Haß als schon Carstens und Koch (S. 98, 101) gegen Rokoko, Zopf und alles akademische Können erfüllt. Die Notwendigkeit der Beherrschung, ja Unterjochung der Natur durch den Geist war ein Glaubenssatz der vorwärtsstrebenden jungen Künstler von 1815 wie der von 1915. Wenn der Dresdner Kunstsammler und Gelehrte, Goethes Freund Johann Gottlieb von Quandt (1787—1859), im Bilde nur „von der Natur abstrahierte geistige Anschauungen" sehen wollte, so sagen die Wortführer unserer jüngsten Stürmer dies ungefähr mit denselben Worten auch. Und doch! Wie verschieden waren die damaligen von den heutigen Ergebnissen dieser Kunstanschauung! Die jungen römischen Neudeutschen von 1815 kehrten zur bestimmten, ja herben Formensprache der „Primitiven" des 13., 14. und 15. Jahrhunderts zurück; und trotz ihres Liebäugelns mit der katholischen Kirche und der frühitalienischen Kunst war diese „präraffaelitische" oder „nazarenische" Bewegung der römischen Neudeutschen mit allen ihren Mängeln und Vorzügen, mit ihrer technischen Unbeholfenheit und ihrer seelischen Vertiefung ganz von deutschem Wesen erfüllt und getragen.

Der eigentliche Stifter dieser Richtung war der Lübecker Fr. Overbeck (1789—1869), der, nachdem er, ganz von den romantischen Anschauungen Wackenroders (S. 3) und Fr. v. Schlegels erfüllt, schon 1810 der Wiener Akademie den Rücken gekehrt hatte, sich im ehemaligen Kloster San Isidoro zu Rom ein stilles, bescheidenes Künstlerheim schuf. In anderen Zellen desselben Gebäudes ließen seine Freunde und Anhänger sich nieder; kein Wunder, daß sie alle, Overbeck und die Seinen, zunächst in spöttischem Sinne, als „Klosterbrüder", dann als „Nazarener" bezeichnet wurden. Schon 1810 schloß der Berliner Wilhelm von Schadow (1789—1862), ein Sohn Gottfrieds, ein Bruder Rudolfs von Schadow (S. 178), sich den



Tafel 22. Fr. v. Gärtners Ludwigskirche in München.

Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft, Berlin.



Tafel 23. Gottfried Sempers Eingangshalle der Dresdner Gemäldegalerie.

Nach Photographie von R. Tamme in Dresden.

Klosterbrüdern an. Der Düsseldorfer Peter Cornelius (1783—1867) trat 1811 hinzu; der Berliner Philipp Veit, der die Freiheitskriege als Freiwilliger mitgemacht hatte, folgte 1816. Die erste gemeinsame Aufgabe, die ihnen in Rom gestellt wurde, war die Ausschmückung eines Zimmers des preußischen Generalkonsuls Bartholdy mit Fresken aus dem Leben Josephs, die sich jetzt, losgelöst, in der Berliner Nationalgalerie befinden. Ausgeführt wurden sie 1816—17. Overbeck malte den Verkauf Josephs durch seine Brüder und (im flachen Bogenfeld darüber) die sieben mageren Jahre. Cornelius stellte die Traumdeutung Josephs (Abb. 73) und den Auftritt dar, wie er sich seinen Brüdern in Ägypten zu erkennen gab. Veit schuf das Bild der Flucht Josephs vor dem Weibe Potiphars und das Flachbogenbild der sieben fetten Jahre. Von Schadow rühren Jakobs Klage beim Anblick von Josephs blutigem Rock und Joseph im Gefängnis her. Cornelius zeigt sich schon hier in der Größe des Linienrhythmus, im Einklang der Farben, so bescheiden sie sind, und in der Durchgeistigung des Ausdrucks seinen Freunden überlegen. Overbeck tritt uns schon hier als der ruhig und edel gestaltende, schlicht, aber nicht matt „kolorierende“ Meister entgegen, der er blieb. Veits spätere Art läßt sich weder in seinem großen Bilde, das ihm nicht lag, noch in dem heiteren Bogenfeldbilde erkennen, das zu seinen frischesten Schöpfungen gehört. Schadow aber zeigte schon in diesen Darstellungen, daß es ihm an schöpferischer Gestaltungskraft fehlte. So fremd dem durch reife Kunst verwöhnten Auge die doch nur teilweise beabsichtigte „Primitivität“ dieser acht Wandgemälde beim ersten Anblick erscheinen mag, sie bedeuten uns doch das Morgenrot einer neuen, auf unmittelbare Erfindung und Empfindung ausgehenden künstlerischen Entwickelung; und in ganz Rom erregten sie Aufsehen schon durch ihre Erneuerung der seit Mengs' Zeiten vergessenen Freskomalerei, die hier mühsam tastend zurückerobert wurde.



Abb. 73. Josephs Traumdeutung. Wandgemälde von P. v. Cornelius in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach Photographie.

Der Kreis der „Klosterbrüder“ verstärkte sich nun zusehends. Aus Sachsen trat Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872) im Jahre 1818, Ludwig Richter (1803—84) 1823 in ihn ein; der Düsseldorfer Heinrich Maria Heß (1798—1883) erschien 1821, der geistvolle Berliner Buonaventura Genelli (1798—1868) kam 1822, der zum Wiener gewordene Deutschböhme Joseph Führich (1800—1876) erst 1827.

Von diesen Meistern waren Schnorr und Führich mit Cornelius, Veit und dem alten Koch (S. 101) an der zweiten neudeutschen Freskenfolge in Rom beteiligt, die dieses Mal

sogar ein Italiener, der Marchese Massimi, in drei Sälen des Casinos seiner Villa in der Nähe des Laterans 1821—29 durch sie ausführen ließ. Die drei Räume waren den drei großen italienischen Dichtern Dante, Ariost und Tasso gewidmet. Im ersten Zimmer malte Schnorr Darstellungen aus Ariosts „Rasendem Roland", im zweiten hatte Cornelius die Fresken aus Dantes „Göttlicher Komödie" begonnen. Als Cornelius Rom verließ, setzte Veit sie fort, aber erst der alte Koch vollendete sie. Im dritten Saale malten Overbeck und Führich Bilder zu Tassos „Befreitem Jerusalem". Die knospenhafte Frische jener Fresken der Casa Bartholdy hat hier schon einer reifer gemeinten Formen- und Farbensprache Platz gemacht.

Durch die römischen Bestrebungen dieses Kreises wurde Deutschland für die monumentale Wandmalerei gewonnen, der König Ludwig unter Cornelius' Leitung zunächst in München eine reiche Betätigung verschaffte. Aber weder der Meister selbst noch seine zahlreichen Mitarbeiter waren der Fülle der Aufgaben gegenüber imstande, den an sie gestellten Anforderungen auch nur technisch zu genügen. Vollständig ebenmäßig durchgeführte Freskenfolgen sind kaum entstanden. In der Farbengebung pflegte der Meister seinen Schülern sowieso freie Hand zu lassen; und kaum einer von diesen kümmerte sich um den Farbeneinklang seiner Bilder mit denen seiner Mitarbeiter. Kein Wunder daher, daß in vielen Fällen die Kartons zu den Fresken dieser Art deren bester Teil sind.

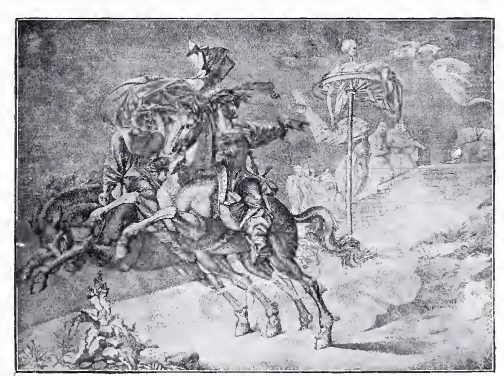
Die Tafelmalerei heischte daneben im kirchlichen Altargemälde, im geschichtlichen, sittenbildlichen oder landschaftlichen Zimmerbild, im herb, hart und schlicht, oft aber sprechend erfaßten Bildnis von selbst ihr Recht. Dem zeichnerischen Charakter der deutschen Leistungen dieser Richtung entsprach aber auch die Rückkehr der deutschen Kunst zur vervielfältigenden Griffelkunst. Daß alle jene Meister in der Tat ihr Bestes in schlichten Zeichnungen und zwar ihr Allerbestes in den Zeichnungen ihrer präraffaelitischen Frühzeit gaben, hat Seidlitz uns in einem schönen Werke vor Augen geführt. Die vervielfältigende Graphik schloß sich teils im altdeutschen, teils im neudeutschen Sinne an. War die Erneuerung der Techniken des Holzschnittes und des Kupferstiches auch von England und von Frankreich ausgegangen, so war der Steindruck doch 1798 durch Alois Senefelder (1771—1834) in Deutschland erfunden worden; und gerade Deutschland wußte die graphischen Künste in selbständigen Folgen, die oft nur Zeichnungen wiedergaben, seinen künstlerischen Absichten dienstbar zu machen.

Der älteste und bedeutendste der römischen Neudeutschen war Peter Cornelius, dessen Wirken z. B. Förster, Riegel, Eckert, Koch und Valentin geschildert haben. Nur wenigen Künstlern ist es so heiliger Ernst mit ihrer Kunst gewesen wie ihm. Großzügig, wuchtig und ernst tritt er uns in der Zeichnung aller seiner Schöpfungen entgegen. Große Folgen von Darstellungen durch die Auswahl und Verteilung der Haupt- und Nebenbilder in geistigem Zusammenhang zu bringen, die Vorgänge, die er darstellte, mit packendem dramatischen Leben zu erfüllen und in großartigem Liniengefüge den gegebenen Raumfeldern einzupassen, alle Einzelgestalten und ihre Bewegungen aber ihrer besonderen Bedeutung entsprechend herb und markig durchzubilden, hat kaum ein anderer neuerer Meister so verstanden wie er.

Nachdem Cornelius seine Lehrjahre an der alten Düsseldorfer Akademie vollendet hatte, arbeitete er von 1809 bis 1811 in Frankfurt. Seiner Frankfurter Zeit haben Weizsäcker und Simon sich neuerdings angenommen. Seine damals dort entstandenen Pinselschöpfungen, von denen die in Öl auf Leinwand gemalten mythologischen Wandbilder des Schmidschen Hauses 1903 im Cornelius-Saal der Mummschen Villa neu erstanden sind, gehören im wesentlichen noch dem akademischen Klassizismus der jüngstvergangenen Zeit an. Dem

mächtigen romantischen Drange des jungen Meisters, im Anschluß an Altdeutsches Eigenes, Neudeutsches zu schaffen, entsprangen die zwölf nach herber Größe und durchgeistigtem Ausdruck ringenden Federzeichnungen zu Goethes „Faust“, von denen die ersten sieben in Frankfurt, die reiferen letzten fünf schon in Italien entstanden (Abb. 74). Die Blätter, die von Thäter und Ruscheweyh gestochen, neuerdings von Kuhn herausgegeben wurden, gehören dem Städelschen Institut. Ihnen folgten in Rom die durch und durch von kernigem deutschen Empfinden und machtvoll leidenschaftlicher Formensprache getragenen Zeichnungen zum Nibelungenlied, die in Stichen von Amsler und anderen 1817 erschienen. Auch sie liegen in der genannten Sammlung.

Aus Rom nach Deutschland zurückgekehrt, wurde Cornelius 1821 Direktor der Düsseldorfer, 1825 der Münchener, 1840 der Berliner Kunstakademie. Nachdem König Ludwig ihm 1820 die Ausschmückung der Säle seiner Glyptothek mit Deckenbildern übertragen hatte, zog er zu ihrer Ausführung im Sommer mit seinen Schülern von Düsseldorf nach München, bis er 1825 ganz dorthin übersiedelte. Den Göttersaal schmückte er mit den Himmel und Erde vermählenden Darstellungen der griechischen Götterwelt; in der Verbindungshalle entstanden die Bilder aus der Prometheussage, im trojanischen Saal die Gemälde aus der Ilias. Die ganze Folge war von einheitlichem Gedankengange erfüllt. Von großartigem Linienrhythmus zusammengehalten, leidet sie unter der Ungleichheit der Farbengebung der ausführenden Schülerhände. Noch eine Reihe anderer weltlicher Freskenfolgen ließ König Ludwig in München unter Cornelius' Leitung zwischen 1825 und 1840 ausführen. In den Arkaden des Hofgartens entstanden die zwölf großen und vier kleinen Fresken aus der Geschichte der Wittelsbacher. Die 25 „Loggien“ der Alten Pinakothek wurden mit Bogenfeld- und Kuppeldeckenbildern aus dem Leben großer Künstler geschmückt. Im großen Musiksaal des Odeon entstanden die drei Deckenbilder zur Verherrlichung Apollos. Die Ausführung seiner Entwürfe für diese Folgen überließ Cornelius aber ausschließlich der Schar seiner Schüler. Geringer noch war des Meisters Anteil an der Ausschmückung der Säle des Königsbaues und des Festsaalbaues des Residenzschlosses, in deren Festsälen wir namentlich Schnorr tätig finden werden. Mächtig aber nahm den Meister selbst die Ausschmückung des Altarraums der Ludwigskirche Gärtners (S. 74) mit einer geschlossenen Folge christlich-kirchlicher Fresken in Anspruch. Eigenhändig führte Cornelius hier 1836—40 das große Jüngste Gericht der Schlußwand aus: ein figurenreiches, innig durchdachtes, ganz durchgeistigtes, aus köstlichen Einzelgruppen mit herrlichen Gestalten zusammengefügtes Riesengemälde, dessen offensichtliche Schwächen uns


Abb. 74. Der Luftritt Fausts und Mephistos. Federzeichnung von Peter von Cornelius im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Nach Spemanns „Museum“.

nicht hindern, es in seiner durch innerliche Beseelung und klare Anordnung wirkenden Schönheit als eine der bedeutendsten deutschen Schöpfungen des 19. Jahrhunderts gelten zu lassen.

In Berlin wurde dem zum Altmeister heranreifenden Künstler nach 1840 der große Auftrag zuteil, die Friedhofshalle des niemals ausgeführten, als riesige altchristliche Basilika geplanten neuen Domes mit Fresken zu schmücken. Nur die Kartons wurden (1844—64) vollendet, bei ihrem Erscheinen aber in Deutschland wie im Auslande als Wunderwerke begrüßt und in ihrem Vaterlande lange als Heiligtümer heimischer Kunst verehrt. Zu den schönsten Einzelgestalten gehören die „Seligpreisungen". Die berühmteste Darstellung, die ein Dürersches Motiv mit michelangeleskem Großsinn und deutschem Tiefsinn verarbeitet, zeigt der Karton der Apokalyptischen Reiter (Abb. 75). Die ersten, 1844—45 entstandenen Entwürfe dieser großartigen Folge gehören Weimar, die ausgeführten Kartons Berlin.

Von den Tafelbildern der Frühzeit des Meisters zeigen zwei unvollendete Gemälde, die eigenwillige, in ihrem herben Zusammenklang von Linien und Farben ungemein reizvolle Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen von 1814 in Düsseldorf und die „großzügig-knappe" Grablegung von 1818 in Leipzig, ihn von seinen eigensten Seiten. Unerfreulich tritt das Mißverhältnis zwischen dem seelischen Wollen und dem maltechnischen Können des Meisters in seinem Christus in der Vorhölle von 1843 in der Raczynskischen Sammlung in Posen hervor. Aber die kernige Gestaltungskraft und die große Gesinnung des feurigen Meisters werden auch die Widerstrebenden immer wieder hinreißen.

Der bedeutendste von Cornelius' Genossen in der Casa Bartholdy und in der Villa Massimi, ihr ursprünglicher Führer und geistiger Mittelpunkt war Friedrich Overbeck, über den z. B. Beavington-Atkinson, Howitt und Valentin geschrieben haben. Overbeck verkörperte das Urbild des Nazarenertums. Römisch-Deutscher war und blieb er mit Leib und Seele. Rom, das er nur vorübergehend verließ, blieb seine künstlerische Heimat. Absichtlich an die vorrafaelischen Meister, wie Fiesole, wieder anknüpfend, lag ihm nichts anderes am Herzen, als weihevolle, religiöse Bilder schlicht, formenrein und gefühlsinnig wiederzugeben, ohne die sorgfältige künstlerische Durchbildung innerhalb des flächigen Stiles, zu dem er zurückkehrte, zu vernachlässigen; und wohl abgewogen legte sich seine Farbengebung wie ein äußeres Gewand über seine Bilder. Wenn man sich in ihre geistige Empfängnis versetzen kann, wird man ihnen auch feine künstlerische Reize wieder nachempfinden. Zu seinen frühesten Werken gehört der fein durchempfundene Einzug Christi in Jerusalem von 1820 in der Marienkirche zu Lübeck. Die heilige Familie von 1825 in München schließt sich an. Sein Halbfigurenbild der Hand in Hand nebeneinandersitzenden Gestalten der Germania und der Italia, ebenfalls in München, das Weltlichste, was er je gemalt hat, wurde rasch zum Liebling aller romantisch empfindenden Deutschen. Im Giebel der Portiunkula-Kapelle in Santa Maria degli Angeli zu Assisi malte er 1829 das Rosenwunder, das ganz altitalienisch und doch ganz overbeckisch dreinblickt. Die Farbenskizze von 1824 zu dem Fresko bewahrt das Leipziger Museum. Später näherte Overbeck sich mehr dem Wohllaut Rafaels. Erst 1836 vollendete er das früh begonnene, in feinem Flächenrhythmus durchgeführte Gemälde der Vermählung Mariä, das der Raczynskischen Sammlung in Posen gehört. Dann folgte 1840 das große Gemälde des Triumphes der Religion (Abb. 76) in den Künsten, das das Städelsche Institut schmückt: auf der Erde um einen Springbrunnen geschart große Meister aller Zeiten und Völker, im Himmel die Besiegelung des alten Bundes durch den neuen; alles im Liniengefüge ebenso fein wie in den inneren Beziehungen, aber unruhig in der Farbenwirkung.

Das Vollschönste hat Overbeck in seinen gezeichneten Folgen geschaffen, durch deren Vervielfältigung er in weiten Kreisen begeisterte Anerkennung fand. Die herrliche Ruhe auf der Flucht stach Ruscheweyh schon 1819. In Lithographien erschienen die Predigt des Täufers und der Jüngling von Nain. Den weicheren späteren Stil zeigen vor allem die Zeichnungen der sieben Sakramente in der Nationalgalerie. Als sie 1866 in Brüssel ausgestellt wurden, wurden sie noch als Offenbarung gefeiert.

Wilhelm von Schadow (1789—1862), dem sein Schüler Julius Hübner eine Schrift



Abb. 75. Peter von Cornelius' Karton der apokalyptischen Reiter in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach W. von Seidlitz.

gewidmet hat, siedelte 1826 als Cornelius' Nachfolger nach Düsseldorf über, wo er, mehr theoretisch als praktisch einer naturnäheren und malerischeren Richtung zugewandt, der Begründer der neuen Düsseldorfer Schule wurde. Zu seinen besseren nachrömischen Bildern gehören die heilige Familie in München und die 1842 bestellten klugen und törichten Jungfrauen in Frankfurt, zu den besten seiner Bildnisse das weibliche Brustbild vor der italienischen Landschaft von 1832 in Berlin.

Philipp Veit (1793—1877), dem Spahn und Valentin nachgegangen sind, wurde 1830 Direktor des Städelschen Instituts in Frankfurt. Seiner Grundstimmung nach steht er Overbeck am nächsten. Religiöse Inbrunst paarte sich auch in ihm mit feinem Schönheitsgefühl, das sich in reinen, etwas körperlosen Gestalten und wohlangeordneten Erfindungen

äußerte. In Rom malte er für die vatikanische Galerie den Triumph der Religion, für Santa Trinità ai Monti das Altarbild einer Maria in der himmlischen Herrlichkeit. Seine Hauptschöpfung in Frankfurt war das große, 1836 vollendete Freskobild der Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum im alten Gebäude des Städelschen Instituts in Frankfurt. Auf Leinwand übertragen, wurde das über sechs Meter breite Bild 1877 in das jetzige Gebäude übergeführt, das noch eine Reihe kleinerer religiöser Bilder seiner Hand besitzt. Seine große, schon süßliche Himmelfahrt Mariä im Dom zu Frankfurt entstand erst 1846. Veit siedelte 1853 nach Mainz über, wo er die Gemäldefolge für den Meßchor des dortigen Domes von seinen Schülern ausführen ließ.

Diesen vier Meistern der Casa Bartholdy schließen wir zunächst die beiden Meister an, die außer ihnen und dem alten Koch in der Villa Massimi in Rom gearbeitet hatten.

Der Leipziger Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872) hatte sich schon innerlich der neudeutschen Richtung angeschlossen, als er 1817 in Rom in den Overbeckschen Kreis eintrat. Seine frühen Gemälde, wie der romantische Reiterkampf von 1816 in Bremen, der hl. Rochus von 1817 in Leipzig und „die Familie des Täufers bei der Familie Christi" von 1818 in Dresden, sind in der Art des 15. Jahrhunderts gehalten, aber noch ohne besonderen italienischen Akzent. Diesen zeigt erst die Verkündigung von 1820 in Berlin. Durchaus deutsch-stilistisch empfunden sind auch seine köstlichen frühen landschaftlichen Federzeichnungen aus Italien, die noch Schack bedauern ließen, daß Schnorr sich nicht ganz der Landschaft gewidmet habe. In der Tat bezeichnen diese Blätter, die dem Dresdner Kupferstichkabinett gehören, einen Höhepunkt des von Koch geschaffenen deutschen Idealstils der Landschaftsmalerei. Schnorrs Fresken aus Ariosts „Rasendem Roland" in der Villa Massimi gehören, romantisch und monumental zugleich, zu dem stärksten, was die jungen Deutschen damals am Tiberstrande schufen. Von 1827 bis 1846 war Schnorr Akademieprofessor in München. Als Ölbild seiner Hand aus dieser Zeit sei die Kriemhild von 1830 in München genannt. Hauptsächlich nahm ihn in München die monumentale Wandmalerei im Dienste König Ludwigs in Anspruch. Schnorr fiel der Hauptanteil an der Ausschmückung des Königsbaues zu. Es wurde nur zu viel auf seine Schultern gelegt, als daß eine gleichmäßige und persönliche Durchbildung aller ihm übertragenen Schöpfungen möglich gewesen wäre. Zunächst die großen Freskenreihen aus der Nibelungensage in den fünf großen Erdgeschoßsälen, die allein genügt hätten, ein Menschenleben auszufüllen: auf den Einleitungssaal „Märe und Sage" folgt der Siegfriedssaal, auf diesen der Saal des Verrats, dann der Saal der Rache (Abb. 77), zuletzt der Saal der Klage. Die Gesamtgliederung ist tief durchdacht, die Erfindung der einzelnen Bilder ist oft von schlagender Wucht, aber die Ausgestaltung und Durchbildung im einzelnen wird immer äußerlicher. Auf diese Fresken folgten die enkaustischen (in Wachsfarben gemalten) Darstellungen aus der deutschen Kaisergeschichte in drei oberen Sälen des Festsaalbaues, dem Saal Karls des Großen, dem Saal Friedrich Barbarossas und dem Rudolfs von Habsburg. Nur zwei kleinere Bilder dieser Folgen hat der Meister eigenhändig ausgeführt; und seine Schüler waren der Aufgabe nicht gewachsen. Das Ganze wirkt lahm und unerquicklich. Im Jahre 1846 wurde Schnorr als Akademieprofessor und Galeriedirektor nach Dresden berufen, wo er sich von der berückenden Herbheit seines „präraffaelitischen" Jugendstils immer entschiedener der Nachahmung der Formensprache Rafaels und Michelangelos zuwandte. Dies zeigt sich in seinen Entwürfen für die Glasfenster der Londoner Paulskirche, tritt aber mit besonderer Deutlichkeit in den 240 Holzschnittblättern seiner Bilderbibel hervor. Ein ansehnlicher Teil



Tafel 24. Christian Rauchs Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin.

Nach Heliogravure von Rudolf Schuster in Berlin.



Tafel 25. Hugo Lederers Bismarckdenkmal in Hamburg.

Nach Heliogravüre der Commeterschen Kunsthandlung (Wilhelm Suhr) in Hamburg.

der Zeichnungen zu ihnen befinden sich im Dresdner Kupferstichkabinett. Die früheste von ihnen trägt die Jahreszahl 1827 und zeigt den neudeutschen Stil jener Tage; die letzte stammt aus dem Jahre 1870 und zeigt die verallgemeinerte akademische Formensprache, gegen die Schnorr und seine Mitkämpfer sich in ihrer Jugend aufgelehnt hatten.

Weicher war Joseph Führich (1800—1876) veranlagt, der, in Prag und Wien gebildet, nach 1827 in der Villa Massimi zu Rom die Darstellungen aus Tassos „Befreitem Jerusalem" gemalt hatte. Schriften über ihn, außer seiner Selbstbiographie, rühren z. B. von Kurz, von Valentin und von Wörndle her. Durch und durch katholisch-christlich gestimmt, verbreitete er, auch er mehr Zeichner als Maler, die nazarenische Richtung in Wien. Seine Hauptschöpfungen in diesem Sinne sind die 1844—46 zum großen Teil eigenhändig ausgeführten 14 Bilder aus dem Leidenswege Christi in der Johann-Nepomukkirche und die Fresken aus dem Leben Christi in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien, deren Ausführung (1854 bis 1860) er Schülerhänden überließ. Kaum zu zählen sind die Altargemälde, die er für österreichische Kirchen schuf. Von seinen Ölgemälden besitzt die Bremer Kunsthalle den Gang nach Emmaus von 1837, die Galerie Raczynski in Posen den auf Goldgrund gemalten Triumphwagen Christi von 1840, das Wiener Staatsmuseum u. a. den Gang Mariä über das Gebirge von 1841, ein Bild, das alle Vorzüge des Meisters zur Geltung bringt.



Abb. 76. Der Triumph der Religion in den Künsten. Gemälde von Fr. Overbeck im Städelschen Institut, Frankfurt a. M. Nach Photogr. der Verlagsanstalt Bruckmann A.-G. in München. (Zu S. 186.)

Aber die Meister, die in der Casa Bartholdy und in der Villa Massimi gemalt hatten, waren nicht die einzigen, die sich um die deutschen Klosterbrüder in Rom scharten. Heinrich Maria Heß aus Düsseldorf (1798—1863) hatte sich ihnen schon 1821 angeschlossen. Seit 1827 Akademieprofessor in München, wurde er der eigentliche Kirchenmaler Oberbayerns. In der Allerheiligen-Hofkirche zu München stellte er in zahlreichen, auf Goldrand gesetzten Freskobildern streng altertümelnden Stiles die Beziehungen des Alten Bundes zum Neuen Testamente dar. Die Basilika des hl. Bonifazius in München schmückte er mit einer großen,

wohlgefügten Reihe von Fresken aus dem Leben des Apostels der Deutschen. Wie auch er sich später zum Cinquecentisten weiter zu entwickeln suchte, zeigt sein großes Altarbild von 1853 in der Neuen Pinakothek. Ein wie feiner Bildnismaler Heß in seiner römischen Frühzeit war, läßt seine Marchesa Florenzi von 1824 in München erkennen. Manche dieser Meister hatten ein näheres Verhältnis zur Natur, als man glauben möchte.

Ein Meister ganz entgegengesetzter Art und doch ein persönlicher Freund der Nazarener in Rom war der Berliner Buonaventura Genelli (1798—1868), der 1822 in Rom auftauchte. Sein Leben hat Max Jordan geschrieben. Der alte Heide Genelli war ganz vom klassischen Schönheitsideal erfüllt, dem er, hierin Flaxman (S. 63) vergleichbar, hauptsächlich in vervielfältigten Umrißzeichnungen Ausdruck verlieh. Seine berühmtesten Folgen dieser Art sind die Umrisse zu Homer und zu Dante, die Lebensläufe eines Wüstlings, einer Hexe und eines Künstlers. Seine meisten Originalzeichnungen findet man in Berlin, Weimar und Leipzig. Ölgemälde seiner Hand, die weder mit dem Maßstabe der Nazarener noch mit dem der neueren Farbenmeister gemessen werden dürfen, besitzt fast nur die Schacksche Galerie in München. Die „Europa", „Herkules und Omphale", „Die Schlacht zwischen Bacchus und Lykurgos" und „Bacchus unter den Musen", Breitbilder ohne räumliche Entfaltung der Zeichnung oder der Farbe, gleichen nur sich selbst. Bei allem Streben nach klassischer Schönheit nähern sich seine eigenen Typen mit ihren mächtigen Oberschenkeln, kleinen, sinnlichen Köpfen und herausfordernden Bewegungen doch wieder barockem Empfinden. In seiner Eigenwilligkeit unscheinbar und doch anspruchsvoll hat der fesselnde Meister etwas Zeitloses.

Und wieder auf entgegengesetztem Boden steht der Dresdner Ludwig Richter (1803 bis 1884), der ein Jahr nach Genelli nach Rom kam. Ludwig Richter, über den z. B. Hoff, Koch, Avenarius, Mohn, Singer und der Verfasser dieses Buches geschrieben haben, begann in Rom als Landschafter im Frühstil Kochs und Schnorrs. Seine meisten Landschaften dieser Art sieht man in Dresden und Leipzig. Nachdem er, 1828 heimgekehrt, die malerischen Reize der deutschen Landschaft und des deutschen Volkslebens erkannt, wandte er sich der Darstellung heimischer Natur und heimischen Menschentreibens zu, die er mit schlichter, treuherziger Unbefangenheit beobachtete und in Zeichnungen, Aquarellen, Buchbildern und freien Holzschnittfolgen in lediglich zeichnerischer, aber gemütvoll tief und kindlich empfundener Weise wiedergab. Seine Holzschnitte zu Schillers „Glocke", zum Vaterunser, seine Folgen „Christenfreude", „Erbauliches und Beschauliches", „Fürs Haus", „Neuer Strauß fürs Haus" usw. gehören zu dem Deutschesten, was die deutsche Kunst hervorgebracht hat. Unsere Abbildung (Taf. 26) gibt seine Zeichnung „Die Käsefrau" für den „Neuen Strauß" wieder. Richters Weiterentwickelung als Maler läßt sich am besten in der Dresdner Galerie verfolgen. Seine poesievolle „Überfahrt am Schreckenstein" (1837) und sein frühlingfrischer „Brautzug" (1847) gehören immer noch der zeichnerischen Richtung an. Sein letztes Ölbild, die Junilandschaft mit dem Regenbogen (1859), zeigt das Bemühen des Meisters, in malerischer Beziehung weiterzukommen. Ein großer Maler ist Richter freilich nie gewesen, immer aber ein echter Künstler, der zu deutschen Herzen zu sprechen versteht.

Aus dem Schülerkreise aller dieser mehr oder weniger selbständigen Künstlerpersönlichkeiten der deutsch-römischen Schule jener Zeit treten nur einzelne Meister selbstschöpferisch hervor, auf die wir eingehen können.

Der älteste der Corneliusschüler, der Düsseldorfer Clemens von Zimmermann (1789—1869), führte den größten Teil der von dem Meister entworfenen Loggienbilder in

der Alten Pinakothek aus, paßte sich aber auch in eigenen Bildern, wie seinem „Cimabue und Giotto unter den Hirten“ von 1841 in München, geschickt der neuen Richtung an.

Von den jüngeren Corneliusschülern malte der Dresdner Karl Hermann (1802—80) nach des Meisters Angaben, aber nach eigener Erfindung, die Verkündigung und die Auferstehung in der Ludwigskirche, Bilder aus Wolfram von Eschenbachs Parzival in einem Zimmer des Königsbaues in München, wurde nach 1841 in Berlin aber mit der Ausführung der Fresken in der Vorhalle des Museums (S. 171) nach Schinkels Entwürfen betraut. Der Kemptener Georg Hiltensperger (1806—90) malte, mit einheitlicherem Farbensinn als seine meisten Mitschüler begabt, im Festsaalbau eine große Folge von Gemälden aus der

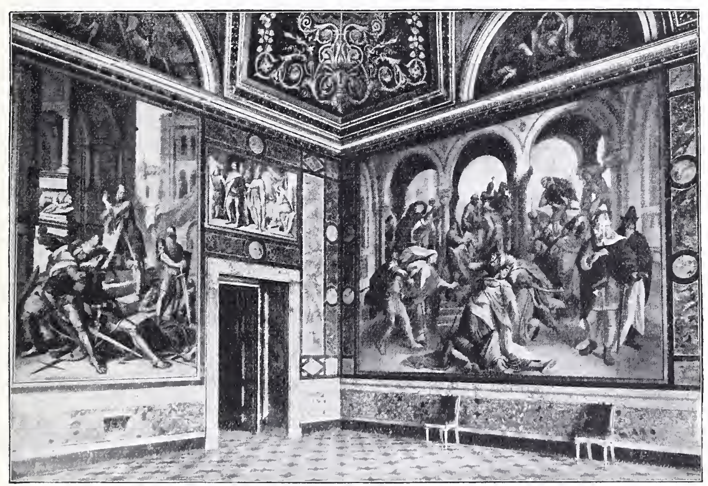


Abb. 77. J. Schnorr von Carolsfeld: Der Saal der Rache in den Nibelungensälen der Residenz zu München. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft, Berlin. (Zu S. 188.)

Odyssee. Der Mainzer Wilhelm Lindenschmit (1806—47) arbeitete mit Zimmermann und Hiltensperger in den Loggien der Alten Pinakothek, schmückte selbständig aber vor allem einige Zimmer des Schlosses zu Hohenschwangau mit Freskogemälden. Der Biberacher Bernhard Neher (1806—86) machte sich in München durch sein schlecht erhaltenes, mehrfach überarbeitetes Fresko am Isartor, das den Einzug Kaiser Ludwigs des Bayern nach der Schlacht bei Ampfing darstellt, in Weimar durch seine Wandbilder im Goethe- und im Schillerzimmer des Schlosses einen Namen, wirkte aber seit 1846 in Stuttgart, dessen Museum seinen noch ganz im Sinne der Nazarener gehaltenen Jüngling von Nain von 1831 besitzt; der Münchener Eugen Neureuther (1806—80) endlich, der der Ornamentik im Anschluß an Dürers Randzeichnungen zu Maximilians Gebetbuch (Bd. 4, S. 482) neue Wege wies, wurde vor allem durch seine geschmackvoll empfindsamen lithographischen Randzeichnungen zu Liedern und Balladen Goethes berühmt.

Der äußerlich erfolgreichste Schüler Peter Cornelius' aber war Wilhelm Kaulbach (1805—74), der, wenn Cornelius seinerzeit vergöttert wurde, wenigstens fürstliche Ehren genoß. Kaulbach, über den unter anderen Woltmann, Pecht, Ostini und Müller schrieben, war in Arolsen geboren und starb in München, wo er 1849 Akademiedirektor geworden war. Kaulbachs ungemein flüssiger Begabung entquollen Gestalten und Handlungen rasch und leicht, aber auch etwas dünn und seicht. Seine papierene Gedankenkunst hatte nur einen geringen seelischen, hatte einen um so stärkeren skeptischen und satirischen Einschlag. Selbst seine Sinnlichkeit erstickt an der Absichtlichkeit ihrer Hervorkehrung. Seine Shakespeare-, Schiller-, Goethe- und Wagner-Galerien in Zeichnungen, die für die Vervielfältigung bestimmt waren, huldigten dem halb sinnlichen, halb empfindsamen Geschmack der gebildeten Biedermeiermenge, die ihnen begeisterten Beifall spendete. Am meisten er selbst erscheint er in seinen köstlichen satirischen Zeichnungen zum Reineke Fuchs. Zu Kaulbachs anmutigsten Schöpfungen in München gehörten die Bilderfolge aus der Geschichte Amors und Psyches im Palast des Herzogs Maximilian. Als ihm aber die Ausschmückung der Außenwände der 1840—53 erbauten „Neuen Pinakothek" mit Fresken aus der neueren Kunstgeschichte übertragen war, begann er diese mit so hämisch-satirischen Ausfällen gegen seine Meister und seine Mitstrebenden, daß sie allgemeine Entrüstung erregten.

Von Kaulbachs Staffeleibildern sind vor allem die beiden figurenreichen Breitbilder hervorzuheben, die zur Veranlassung seiner Hauptschöpfungen, der ihrer Zeit hochgepriesenen Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin, wurden. Beide Bilder sind sozusagen zweistöckig. Die irdischen Vorgänge, die den unteren Teil der Bilder mit bewegtem Leben füllen, wiederholen oder spiegeln sich in den oberen Vorgängen im Reiche der Geister. Das erste dieser Bilder, die Hunnenschlacht, befindet sich noch als braune Untermalung in der Galerie Raczynski, in Posen. Das andere, das die Zerstörung Jerusalems darstellt, ist in die Neue Pinakothek gekommen. Große Wiederholungen dieser beiden Bilder und noch vier andere, die den Turmbau zu Babel, die Blüte Griechenlands, die Kreuzfahrer von Jerusalem und die Reformation der Kirche darstellen, ließ Friedrich Wilhelm IV. seit 1847 durch Kaulbach als Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin ausführen. In den Zwischenfeldern wurden die Hauptkulturträger der Menschheit dargestellt. Am besten ist der grau in grau gemalte Kinder- und Tierfries, der die Sittengeschichte der Menschheit in scherzhaft spielerischer Andeutung darstellt. Die Einzelvorgänge der Bilder sind mit theatralischem Pathos erzählt. Eine monumentale Gesamtwirkung ist nicht erreicht. Aber 1866, als sie vollendet wurden, glaubte man das Berliner Treppenhaus den Stanzen Rafaels an die Seite setzen zu können.

Eine weit bedeutendere künstlerische Persönlichkeit als Kaulbach war Cornelius' Münchener Schüler, der Wiener Moritz von Schwind (1804—71), der sich, von Rom zurückgekehrt, 1839 in Karlsruhe, 1844 in Frankfurt niederließ, 1847 aber als Akademieprofessor nach München berufen wurde. Schwind, über den Führich, Holland, Matthäi, Haack, Avenarius, Wiegmann und andere geschrieben haben, steht an der Spitze der deutschen Idealmalerei des zweiten Geschlechtes des 19. Jahrhunderts. Er ist neben Richter (S. 190) der vollgültigste Vertreter einer volkstümlichen deutschen Romantik. Was Richter an schlichter Innigkeit und tiefer Beseelung des deutschen Volkslebens vor ihm voraushat, ersetzt Schwind, das sinnig-fröhliche Weltkind mit dem reinen Herzen, durch seinen weiteren Blick, durch die größere Fülle seiner Märchenphantasie und durch den monumentalen Sinn, den er betätigen durfte. Die

deutsche Gemütlichkeit faßte er, oft mit köstlichem Humor gewürzt, im wienerisch-heiteren Sinne auf. Umrißzeichner blieb auch er sein Leben lang. Die Farbe verwertete er nur als äußerliche Zutat, die er freilich den Märchenstimmungen seiner Darstellungen mit musikalischer Grundstimmung anzupassen wußte. Schon 1832—34 fand Schwind großen Beifall in München mit seinen Fresken aus Tiecks „Phantasus“ im Bibliothekzimmer der Königin. Dann folgten 1834—35 seine sechzig in der königlichen Privatbibliothek zu München aufbewahrten Entwürfe für die Wandgemälde des Schlosses Hohenschwangau. Auch seine bedeutendsten Ölgemälde, wie das frühe biedermeierisch bürgerliche Sittenbild „Gesellschaftsspiel“ in der Modernen Galerie zu Wien, wie Ritter Kurts Brautfahrt von 1839 in Karlsruhe (Abb. 78) und der nicht minder romantische Ritt Kunos von Falkenstein von 1849 in Leipzig, die ganz poesiedurchglühte „Künstlerwanderung“ von 1847 in Berlin und die vier durch reizenden sinnbildlichen Schmuck verbundenen Bilder der „Symphonie“ in München, wirken, wenn man will, als vergrößerte Buchbilder oder als verkleinerte Wandgemälde; aber wer könnte sie sich anders denken oder wünschen, als sie sind? Von den 34 kleinen Ölbildern Schwinds in der Schackschen Galerie gehören die meisten seiner späteren Zeit an. Mittelalterliche Sagen, wie die vom Grafen von Gleichen, sinnbildliche Gestaltungen, wie die der vier Rundbilder der Tageszeiten, Märchengedichte, wie der Erlkönig, der Elfentanz, erscheinen hier in seelisch verklärter Auffassung verbildlicht; Darstellungen des täglichen Lebens, wie die Hochzeitsreise (Taf. 27) und des Malers Morgenstübchen, werden durch ihre Behandlung über die Alltäglichkeit hinausgehoben. Die Fresken der Reifezeit Schwinds sind mit echtem Raumgefühl den Wandflächen, die sie füllen, eingepaßt und leicht und gleichmäßig in frischer Linien- und zarter Farbenmelodie durchgeführt. Die Einweihung des Freiburger



Abb. 78. Ritter Kurts Brautfahrt. Gemälde von M. von Schwind in der Kunsthalle zu Karlsruhe. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Münsters an der Hauptwand des Treppenhauses der Karlsruher Kunsthalle entstand 1840 bis 1841. Von Schwinds Fresken in drei Räumen der Wartburg, die er 1853—56 ausführte, sind der Sängerkrieg im Sängersaal, in dem die Romantik klar und voll erblüht, die sieben Werke der Barmherzigkeit und die sieben Vorgänge aus dem Leben der hl. Elisabeth in der Elisabethgalerie die schönsten. Schwinds letzte Fresken, die erst nach 1868 entstanden, aber sind die Wandbilder im Neuen Opernhaus seiner Vaterstadt: die Szenen aus verschiedenen Opern im Wandelraum und die Bilder aus der Zauberflöte in dessen nach außen geöffneter Laube.

Völlig er selbst war Schwind in seinen unvergeßlichen Holzschnitten der Braun und Schneiderschen Bilderbogen. Am meisten in seinem Element aber schuf er, freilich schon in der zweiten, aber noch völlig im Geiste der ersten Hälfte des Jahrhunderts, seine drei großen, in Vervielfältigungen veröffentlichten Märchenbilderfolgen, die einzigartige deutsche Kunstschöpfungen sind und bleiben werden. Die in Öl gemalten Aschenbrödelbilder von 1854 gehören dem Freiherrn von und zu Franckenstein in Schloß Ullstadt in Bayern. Die friesartige, 1858 vollendete Wasserfarbenfolge des Märchens von den sieben Raben, durch die Schwind sich alle deutschen Herzen eroberte, kam ins Weimarer Museum. Der letzte, 1867–70 ebenfalls in Wasserfarben ausgeführte Fries, der das erschütternde, mit dramatischer Wucht erzählte Märchen von der schönen Melusine darstellt, schmückt das Wiener Staatsmuseum. Diese Folge bildet den Schwanengesang des Meisters, der unablässig an sich arbeitete. Kein anderer Schüler Cornelius' hat sein eigenes Können seinem eigenen Wollen so restlos angepaßt wie Schwind.

Unter den Schülern der übrigen Meister der Casa Bartholdy verdienen nur wenige heute noch volle Beachtung. Eine eigene Schule hat Overbeck kaum gebildet. Von den Meistern, die sich in Rom eng an ihn anschlossen, war der jung verstorbene Frankfurter **Franz Pforr** (1788—1812) noch ein Jahr älter als er selbst. Pforrs wenige, durch herbe Naturnähe ausgezeichnete erhaltenen Bilder, wie sein durch Schillers Ballade vom Grafen von Habsburg eingegebenes fast altmeisterliches Bildchen in Frankfurt, lassen sein frühes Ende lebhaft bedauern. Fast ein Menschenalter jünger war **Eduard Steinle** (1810—80), der Wiener, wie Schwind, war. Schriften über ihn haben Wurzbach und Popp veröffentlicht. In Rom schloß er sich 1828 eng an Overbeck, später in Frankfurt nicht minder eng an Veit an, mit dem er in inniger Gemeinschaft lebte. Von seinen kirchlichen Fresken sind seine himmlisch reinen Engel im Chor des Kölner Doms und seine Bergpredigt, seine Seligpreisungen und sein Paradies in der Kapelle der Burg Rheineck zu nennen. Seine bedeutendsten weltlichen Fresken sind die Darstellungen aus der Kunstgeschichte Kölns im Treppenhaus des Wallraff-Richartz-Museums: wohlabgewogen in ihren Massen wenden sie sich, sinnbildlich aufgefaßt wie sie sind, mehr an unser geistiges als an unser irdisches Auge. Zu Steinles erfreulichsten Ölgemälden gehört sein innig empfundener Besuch Marias bei Elisabeth in Karlsruhe. Seine große Darstellung Adams und Evas in der Galerie Schack aber zeigt, daß er in natürlicher Rundung doch bereits über Overbeck hinausstrebte.

Aus der Schule Wilhelm Schadows in Düsseldorf, auf die wir zurückkommen, ragt nur der Aachener **Alfred Rethel** (1816—89) in einsamer Größe in den Kreis derer um Cornelius herein. Sein Leben und Schaffen, das nur allzufrüh in geistige Umnachtung versank, haben z. B. Müller von Königswinter, Valentin, Pecht und Max Schmid gewürdigt. Seine frühen Düsseldorfer Werke erheben sich nur wenig über ihre Schule. Seinen Stil zu vergrößern, zog der Einundzwanzigjährige 1837 zu Veit nach Frankfurt. Später arbeitete er in Dresden, in Aachen, in Rom und wieder in Düsseldorf.

Rethel ist Geschichtsmaler im Sinne echter selbstschöpferischer erzählender Kunst. Die Ereignisse, die Rethel schildert, versteht er restlos in ihrem innerlichen Kern zu erfassen und, ohne irgend etwas Notwendiges auszulassen oder etwas Überflüssiges hinzuzufügen, wunderbar anschaulich, überzeugend und stimmungsvoll ins Bildhafte zu übersetzen. Kein anderer hat Stil- und Naturgefühl auf völkischer Grundlage so völlig zu verschmelzen gewußt wie Rethel. Sein lebenswarmes, natürliches Pathos wird immer von innerem Zwange getragen. Seine reife Formensprache hat nur noch den Anflug von Herbheit, der Kraft und Würze gibt. Seine Färbung ist in seinen Hauptfresken von vornehm zurückhaltendem Gleichgewicht. Eine Reihe seiner großartigsten Erfindungen sind Zeichnungen geblieben und durch Holzschnitte, wie die Hugo Bürkels, vervielfältigt worden Wenn wir von Rethels Ölgemälden, die sich durch ihre straffe Lebenswärme über den Durchschnitt der Düsseldorfer „Historienbilder" erheben, den Daniel in der Löwengrube von 1838 im Städelschen Institut, seine Heilung des Lahmen (um 1840) in Leipzig und seine Auferstehung in der Nikolaikirche zu Frankfurt nennen, so haben wir ihnen genug getan. Von den Kaisergestalten im Frankfurter „Römer" übertreffen die vier, die Rethel gemalt hat, Karl V., Maximilian I. und II. und Philipp von Schwaben, alle übrigen an charaktervoller Auffassung und monumentaler Haltung.



Abb. 79. Der Tod als Würger. Zeichnung aus Alfred Rethels Totentanz-Folge. Nach W. von Seidlitz. (Zu S. 196.)

Weitaus Rethels großartigste Schöpfung aber sind seine acht Fresken aus dem Leben Karls des Großen im Kaisersaal des Rathauses zu Aachen. Der Auftrag wurde dem Vierundzwanzigjährigen 1840 vom Rheinischen Kunstverein zuteil. Rethel arbeitete bis zu seiner Erkrankung an ihnen. Auf der Höhe seiner Meisterschaft, in der Linienrhythmus und stimmungsvollste Anschaulichkeit sich wunderbar vermählen und seine zurückhaltende, aber durchaus sprechende Farbengebung sich harmonisch der Gruppenbildung anschmiegt, zeigen ihn die vier Bilder, die er eigenhändig ausführte: die Eröffnung der Gruft Karls des Großen durch Otto III., der Sturz der Irminsäule, die Sarazenenschlacht bei Córdova und die Eroberung Pavias. Die anderen vier, die nach Rethels Kartons von dem Schadowschüler Joseph Kehren (1817—80) ausgeführt wurden, sind durch ihre Übertragung in die hart-bunte Düsseldorfer Malweise stark beeinträchtigt worden. Niemals aber vorher oder nachher sind so stilvolle Wandgemälde in Deutschland erstanden wie die vier eigenhändigen Rethelschen Fresken in Aachen. Zu Rethels großartigsten Schöpfungen gehören auch einige seiner

nur gezeichneten oder leicht in Wasserfarben getönten Bilderfolgen. Der Zug Hannibals über die Alpen, der in sechs Wasserfarbenblättern (1844) den Kampf der Menschen mit den Naturgewalten ebenso anschaulich wie stilvoll-künstlerisch schildert, gehört dem Dresdner Kupferstichkabinett. Seine durch Bürkels Holzschnitte bekannte Totentanzfolge von 1848 (Abb. 79) aber überragt die Holbeinsche nicht nur räumlich, sondern auch innerlich an wuchtiger Größe und tiefsinnigem Inhalt. Jedenfalls erreichte Rethel, wie Seidlitz sagt, „einen Höhepunkt deutscher Schaffenskraft, wie er seit den Tagen Dürers und Holbeins nicht erreicht worden war".

Dem Aufschwung, den die ideale Geschichts- und Geschichtenmalerei Deutschlands in diesem Zeitraum nahm, entsprach aber auch eine ähnliche, nicht minder eigenartige Blüte der idealen deutschen Landschaftsmalerei. Als ältester der jüngeren deutschen Ideallandschafter tritt uns der Dessauer **Ferdinand von Olivier** (1785—1841) entgegen, der 1811 in Wien unter Kochs Einfluß geriet. Wie seine Landschaften in Leipzig, Posen, Dresden und Hamburg zeigen, verband er mit der Großzügigkeit des Idealstils eine feinfühlige Farbigkeit, die ihn fast als „Koloristen" erscheinen läßt. Zu den frühesten und frischesten bekannten Bildern seiner Hand gehören das Waldtal von 1814 im Städelschen Institut und die Gebirgslandschaft von 1817 aus dem Besitze Frl. Livingstones in Frankfurt.

Nur wenig jünger, nahmen sich dann die Vertreter des Heidelberger Kreises, den Beringer geschildert hat, der deutschen Ideallandschaft, an. Allen voran ist der Heidelberger **Karl Ph. Fohr** (1795—1818) zu nennen, der, wenn er nicht schon in seinem 24. Lebensjahre in Rom beim Baden ertrunken wäre, wohl der bedeutendste von ihnen geworden wäre. Sein Leben schrieb Dieffenbach schon 1823. Paul Ferd. Schmidt hat ihn neuerdings zu Ehren gebracht. Zunächst in Heidelberg und in München gebildet, hatte er sich 1816 in Rom dem Kreise von Koch, Overbeck und Cornelius angeschlossen. Hinterlassen hat er hauptsächlich Zeichnungen und Entwürfe, die in verschiedenen Sammlungen Deutschlands zu finden sind. Fohr hob die Formen der Natur, sozusagen ihren eigensten Absichten entsprechend, über die Wirklichkeit hinaus und stattete sie mit ihrem organisch eingefügten geschichtlichen, vorzugsweise mittelalterlichen Menschentreiben aus. Schon seine vorrömischen Blätter, wie die Innsbrucker Landschaft von 1815 in Frankfurt, kennzeichnen seinen „sicheren Aufbau des Räumlichen, gegründet auf eine Folge von gleichartig gefärbten Flächen" (Schmidt). Wie er dies in Rom weitergebildet, zeigt sein Ölgemälde von 1817 in Frankfurt, das die Wasserfälle von Tivoli darstellt. Schlechthin vollendet in ihrer Art aber mutet die klassisch aufgebaute, romantisch belebte und völlig neuzeitlich fast im Sinne Cézannes gemalte Landschaft im Besitze des ehemaligen Großherzogs von Hessen an.

Äußerlich erfolgreicher war Fohrs engerer Landsmann **Karl Rottmann** (1798 bis 1850), den Regnet, Bayersdorfer und Steinbock gefeiert haben. Auch ihm gelang es, die Ansichtenmalerei durch Ausscheidung des Unwesentlichen und Betonung des Wesentlichen im Sinne der neudeutschen Idealkunst zu klassischer Höhe zu erheben. Aber die Farbe verstand er doch nicht in gleichwertiger Weise zu stilisieren wie die Zeichnung. Seine Hauptwerke sind die leider längst verdorbenen, von König Ludwig selbst mit Versüberschriften versehenen 28 italienischen Freskolandschaften in den Münchener Arkaden und die 23 griechischen Landschaften, die er „enkaustisch", nach Förster „in einer der Ölmalerei verwandten Harzmalerei", im Schlußsaal der Neuen Pinakothek in München auf den Wandgrund malte. Da diese griechischen Landschaften nach ihren weltgeschichtlichen Beziehungen ausgewählt worden waren,

suchte Rottmann sie durch sinnbildlich gesteigerte, der Natur entlehnte Lichtwirkungen und Farbengluten malerisch anziehender zu machen. Ihre Leuchtkraft erschien ihrer Zeit als köstliches Wunder. Ölgemälde Rottmanns sind durchaus nicht selten; man trifft sie z. B. in den öffentlichen Sammlungen Berlins, Münchens, Karlsruhes (Abb. 80) und vieler anderer deutscher Städte. Aber von neuen Seiten lehren sie uns den Meister nicht kennen.

Auch der dritte Landschafter des Neckartales, Ernst Fries (1801—33), der Mitschüler Fohrs, der sich, wie dieser, 1823—27 seine Reise im Kochschen Kreise in Rom holte, strebte wie seine Genossen nach ernster, stilvoller Zeichnung, mit der er eine bräunlich warme Farbengebung verband, tritt uns aber, nicht so stark wie Koch, Fohr oder Rottmann, in seinen Wasserfarbenblättern und Zeichnungen, wie man sie in Berlin und in Frankfurt trifft, meist unmittelbarer entgegen als in seinen Ölgemälden, in denen er seine engere Heimat oder Italien verherrlichte. Auch sie sind in fast allen maßgebenden Sammlungen Deutschlands zu finden.



Abb. 80. Die Insel Delos. Ölgemälde von Karl Rottmann in der Kunsthalle zu Karlsruhe
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München

Mit wärmerem Naturgefühl und mythologischer gebildetem Sinne als Rottmann, aber nicht so großzügig wie er, nahm dann der Eisenacher Friedrich Preller der Ältere (1804—78), der 1826 in Rom in den Bannkreis Kochs geraten war, die Weiterbildung der heroischen Landschaft auf. Die Hauptschrift über ihn schrieb Gensel. Im Figürlichen, das in manchen seiner Hauptschöpfungen überwog, schloß er sich der Formenbildung Genellis (S. 190) an, die er ins Schlankere und Anmutigere zog. Die Einzelteile seiner frei erfundenen Landschaften sind sorgfältig nach der Natur durchgebildet. Das große Hauptwerk seines Lebens waren die klassisch-romantischen Odysseelandschaften, eine Folge von Wandgemälden, deren erste Fassung er 1832—34 in Leipzig (jetzt in der dortigen Universitätsbibliothek), deren zweite, erweiterte, aus 16 teils kleineren, teils größeren Darstellungen gefügte Reihe er 1865—69 im Weimarer Museum ausführte. Die ursprünglichen Kartons zu diesen in ihrer Art feinen und reichen Schöpfungen schmücken den Kuppelsaal des Leipziger Museums.

Weniger wirksam sind Prellers kaum stilisierte Ölgemälde, die, wie sein thüringisches Waldinneres in Leipzig von 1847 und seine norwegischen Küstenbilder von 1840, 1850 und 1853 in Weimar, Dresden und Berlin, mit Vorliebe nordische Landschaften behandeln. Am meisten er selbst bleibt er auch später in seinen erzählenden Landschaften, wie der von 1870 aus dem Sabiner Gebirge mit dem barmherzigen Samariter in Weimar.

Preller nur in der Vorliebe für die erzählende Landschaft verwandt, wuchtiger in der Baumbildung, saftiger in der Färbung war der Ideallandschafter der Düsseldorfer Schule Schadows, Johann Wilhelm Schirmer aus Jülich (1807—63). Doch suchte er, wie die ganze Schule Schadows, die ideale Auffassung der natürlichen zu nähern. Von Haus aus war er kein Figurenmaler. In seinen berühmten sechs biblischen Doppellandschaften in Berlin, die mit Vorgängen aus dem Alten Testament geschmückt sind, entlehnte er die Gestalten und Gruppen teils der Bilderbibel Schnorrs (S. 188—189), teils den Loggien Rafaels. Dieser Folge schließen sich die vier Tageszeiten (Abb. 81) mit vier Szenen aus der Parabel vom barmherzigen Samariter in Karlsruhe an. Am meisten er selbst aber blieb Schirmer in seinen üppig zusammengefaßten Naturbildern, wie der Grotte der Egeria von 1841 in Leipzig, der Waldlandschaft von 1862 in München und dem Gewittersturm in Karlsruhe. Schirmer, der als Lehrer von Düsseldorf nach Karlsruhe übersiedelte, hat hier wie dort einen erheblichen Einfluß auf die Weiterentwickelung der Landschaftsmalerei zur Naturnähe gehabt.

Die Meister der deutschen Idealkunst, die wir kennengelernt haben, bilden in der Geschichte der Malerei eine Gruppe für sich, der die übrigen Völker nichts an die Seite zu setzen, aber auch, von den englischen Prärafaeliten abgesehen, nichts zu verdanken haben. Deutschland wird sie als bedeutsamen Sonderbesitz in Ehren halten.

Unter den deutschen Schulen dieses Zeitalters, die eine größere Annäherung an die Natur auf ihr Banner geschrieben hatten, steht die Düsseldorfer Schule obenan, die, 1826 nach Cornelius' Abgang von Schadow neu gegründet, rasch alle Augen auf sich zog. Aber ihr Ruhm, der schon vor einem Menschenalter im Verblassen war, hat der Weiterentwickelung des Zeitgeschmacks vollends nicht widerstanden. Ihrer Kunst fehlte die Bodenständigkeit. Sie war durchweg Atelier- und Schrifttumskunst. Den Realisten zu idealistisch, den Idealisten zu realistisch, erging sie sich vorzugsweise in einer mehr anempfundenen als urwüchsigen Romantik oder einer mehr gedachten als erlebten Wirklichkeit.

Zusammenfassendes über die Düsseldorfer Kunst jener Zeit verdanken wir z. B. Müller von Königswinter, Friedr. von Uechtritz, Fahne, Wiegmann, Rosenberg und Schaarschmidt.

Zu den ältesten Schülern Schadows gehört der Stettiner Theodor Hildebrand (1804 bis 1874), der als der Vater des „romantischen Realismus" und des „historischen Sittenbildes" in Deutschland gilt. Am berühmtesten von seinen Gemälden wurden die 1835 gemalten Söhne König Eduards, die sich jetzt in der Raczynski-Galerie zu Posen befinden.

Zu den vornehmsten Persönlichkeiten der niederrheinischen Kunststadt gehörte der Berliner Karl Sohn der Ältere (1805—67), dessen Romantik sich in ruhigen Daseinsbildern von gefälliger Anordnung und keineswegs reizloser Farbigkeit auslebte. Rasch berühmt wurde sein anmutiges, 1836 gemaltes kleines Bild der beiden Leonoren in der Raczynski-Galerie zu Posen. In seinem vollen Glanze aber zeigt ihn das große, 1839 gemalte Bild der Düsseldorfer Kunsthalle, das Tasso unter Orangen- und Lorbeerbäumen sitzend zeigt, wie er von den hinter ihnen im Garten wandelnden beiden Leonoren beobachtet wird. Von seinen schönen Frauenbildnissen mit den Schwanenhälsen, die damals beliebt waren, und mit den schon stofflich gemalten Seidenkleidern seien das der Gräfin Monts von 1846 in Köln, das der Gattin des Künstlers von 1862 im Besitze der Nachkommen des Meisters in Düsseldorf und das der Frau Krumbügel von 1864 im Besitze des Verfassers dieses Buches hervorgehoben. Nicht um das individuelle Leben der Dargestellten, sondern um die malerische Haltung der Gesamterscheinung war es



Tafel 26. Ludwig Richter, „Die Käsefrau“ (1856), im Kupferstichkabinett zu Dresden.

Nach W. v. Seydlitz.



Tafel 27. Die Hochzeitsreise. Gemälde von Moritz von Schwind in der Schackschen Gemäldegalerie zu München.

Nach der Reproduktion in der „Schwind-Mappe" des „Kunstwarts" (München, Georg D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag).

ihm hauptsächlich zu tun; und gerade ein Vergleich jenes Bildes von 1846 mit diesem von 1864 zeigt die Fortschritte, die der Meister im Sinne der belgischen und französischen Pinselführung und Farbenbehandlung mitzumachen verstand.

Wie Hildebrand und Sohn war auch Julius Hübner aus Öls in Schlesien (1806 bis 1882) schon in Berlin Schadows Schüler gewesen, als er ihm 1826 nach Düsseldorf folgte. 1841 wurde er Professor der Dresdner Akademie, 1871 Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, deren Katalog er schrieb. Vielseitig gebildet und erfahren, hat gerade er seinen Ruhm als „Historienmaler" überlebt. Doch bewahrt das Leipziger Museum noch seine hübsche kleine heilige Familie von 1833. Als Bildnismaler dagegen ist er auf der Berliner Jahrhundertausstellung verdientermaßen wieder zur Geltung gekommen. Unmittelbar und charaktervoll aufgefaßt und frisch und flott in der verschmelzenden Malweise der Schule wiedergegeben, erregte z. B. das Brustbild der drei Maler Lessing, Sohn und Hildebrand von 1839 bei Herrn Ed. Hübner in Düsseldorf allgemeine Bewunderung.



Abb. 81. Der Morgen. Gemälde von J. W. Schirmer in der Kunsthalle zu Karlsruhe. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München

Länger als diese Meister hat Karl Friedrich Lessing aus Breslau (1808–80), ein Großneffe des Dichters, sich in der Gunst der Nachwelt erhalten. Er arbeitete in Düsseldorf, bis er 1858 als Galeriedirektor nach Karlsruhe übersiedelte. Lessing ist, obgleich er seinen Hauptruhm zu seinen Lebzeiten seinen Geschichtsbildern verdankte, neben Schirmer (S. 198) der eigentliche Landschafter der Alt-Düsseldorfer Schule. Als Landschafter hatte er begonnen und zur Landschaft kehrte er in Karlsruhe fast ausschließlich zurück. Durch und durch deutscher Künstler, verschmähte er ausdrücklich, nach Italien zu reisen. In die deutsche Landschaft sah er romantische Vorgänge aus dem Mittelalter oder kriegerische Handlungen aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges hinein. Aufsehen erregte schon 1830 sein nach Rußland verkauftes „trauerndes Königspaar", das den Ton angab für die beschaulich-sentimentale Seite der Düsseldorfer Schule. Lessings berühmteste späteren Geschichtsbilder betonen seinen protestantischen Standpunkt. Die „Hussitenpredigt" in Berlin entstand schon 1836, „Huß in Konstanz" im Städelschen Institut 1842, das bekanntere dieser Bilder, „Huß vor seinem Scheiterhaufen" in Berlin, folgte 1850; „die Disputation zwischen Luther und Eck" in Karlsruhe erst 1867. Alle diese Geschichtsdarstellungen Lessings sind nicht in gleichem Maße wie die Rethels raumbildender Gesetzmäßigkeit unterworfen, sondern mehr gegenständlich aufgefaßt und

von der Blässe des Gedankens angekränkelt. In seiner Landschaftsmalerei, deren Großzügigkeit Lessing mehr durch die Wahl linienschöner deutscher Gegenden, wie des Harzes, der Rhön und der Eifel, als durch Stilisierung zu erreichen suchte, kann man eine Entwickelung von den Landschaften mit fast gleichwertigen figürlichen Vorgängen zu frei auf sich selbst gestellten Landschaftsbildern, von dem braunen Modeton der Zeit zwischen 1830 und 1850 zu der aufhellenden Färbung der späteren Zeit verfolgen. Atmosphärische Erscheinungen, Sturm, Regen, durch Gewölk brechendes Sonnenlicht, hat er gelegentlich zu allen Zeiten mitbenutzt. Staffeln dieser Entwickelung bezeichnen z. B. der „Klosterhof im Schnee" von 1828 in Köln, die Mosellandschaft von 1837 in Darmstadt, der „Klosterbrand" von 1846 in Dresden, die Gebirgslandschaft von 1856 und die Abendlandschaft von 1868 in Hamburg. Eine stimmungsvolle Regenlandschaft Lessings von 1858 besitzt der Verfasser dieses Buches.

Zu den erfolgreichsten Düsseldorfer Schülern Schadows gehört dann noch der Berliner Eduard Bendemann (1811—89), dessen Wirken Schrattenholz dargestellt hat. Bendemann, der die Härten und Ecken der Schule in Italien (1829—31) abzustreifen suchte, ging 1838 als Akademieprofessor nach Dresden, kehrte 1859 aber als Akademiedirektor nach Düsseldorf zurück. Von seinen großen Tafelbildern wurde sein Gemälde der trauernden Juden an den Wassern Babels (1832), jetzt in Köln, wegen seiner frisch-koloristischen und empfindsam-seelischen Ansätze als kühne Neuerung empfunden; und in demselben Sinne, der kräftiger Empfindenden bald mißfiel, malte er 1836 den Jeremias auf den Trümmern Jerusalems (im Schloß Bellevue in Berlin) und noch 1872 die Wegführung der Juden in die Gefangenschaft (in der Nationalgalerie). Die Wandbilder, die ihn den Corneliarnern anreihen, schuf er 1839 bis 1855 im Königsschlosse zu Dresden: im Thronsaal Fürsten-, Herrscher- und Denkergestalten mit einem gedankenreichen Fries, der die Kulturgeschichte der Menschheit veranschaulicht; im Ballsaal die fein durchdachte Bilderfolge von dem Leben der alten Hellenen: alles doch schwächlicher in Formen und Farben als die Schöpfungen der Schule des Cornelius. Am unmittelbarsten wirken heute noch Bendemanns Bildnisse, von denen das seines Lehrers Schadow in der Düsseldorfer Akademie genannt sei.

Es hat keinen Zweck, bei allen damals angesehenen Düsseldorfern zu verweilen. Doch dürfen wir Adolf Schrödter (1805—75) nicht vergessen, der 1859 von Düsseldorf nach Karlsruhe berufen wurde. Als Zeichner humoristisch-satirischer Darstellungen hatte er Weltruf. Bekannt geblieben sind seine launigen Don-Quijote-Bilder in Berlin, in Köln und in Düsseldorf, denen sich sein Münchhausenbild von 1842 in Hamburg anreiht. Schrödter ist jedenfalls ein Meister für sich, der die Schwächen der Romantik durch Humor überwand.

Genannt sei ferner Rudolf Jordan aus Berlin (1810—87), der 1833 Schadows Schüler wurde. Seine Besonderheit waren Darstellungen aus dem Fischer- und Schifferleben, von denen sein Heiratsantrag auf Helgoland von 1834 und „der Witwe Trost" von 1856, die verhältnismäßig frisch und flott gesehen und gemalt sind, heute noch in der Nationalgalerie hängen. Dann Johann Peter Hasenclever aus Remscheid (1810—53), der gleichzeitig Schadows Schüler wurde. Er war der gewandte, unmittelbar und humorvoll beobachtende Darsteller der Weinkeller und Weinproben, wie sie sich z. B. in der Düsseldorfer Kunsthalle, in der Ravenéschen Sammlung und in der Nationalgalerie zu Berlin (1843) erhalten haben. Den Pinsel weiß er bei aller bildnerischen Härte keck und saftig zu führen.

Gegenständlich auf anderem Boden steht Karl Hübner aus Königsberg (1814—79), der in seinen Sittenbildern aufreizend wirkende soziale Probleme anschnitt. Die „Schlesischen

Weber" von 1845, die „Auswanderer" von 1846, die Pfändung von 1847 gelangten natürlich nicht in öffentliche Galerien. Nach 1848 wurde er zahm und rührselig. Die trauernde Witwe von 1852 in Hamburg, die Sünderin an der Kirchentür von 1867 in Berlin und „der Trost im Gebet" von 1875 in Düsseldorf zeigen ihn von dieser Seite.

Endlich ist der Norweger Adolf Tidemand (1814—76) zu nennen, der 1832—37 die Kopenhagener Akademie besucht hatte, ehe er zur Schadowschule überging. Er blieb in Düsseldorf ansässig, zu dessen besten Meistern er wegen der frischen Anschaulichkeit seiner Darstellungsweise zählt. Gegenständlich hielt er sich an die Volkstypen, Trachten und Sitten seiner nordischen Heimat. Der Gottesdienst der Haugianer von 1848 in Düsseldorf, die norwegischen Auswanderer von 1851 in Leipzig, der Wolfsjäger von 1855 in Hamburg kennzeichnen ihn.

War die Düsseldorfer eigentlich als Ableger der Berliner Schule aus dieser hervorgegangen, so blieb auch diese, über die Rosenberg ein Buch geschrieben hat, während dieses Zeitraums keineswegs auf dem alten Fleck. Die halb klassizistische, halb romantische Historienmalerei, aus der sich die Düsseldorfer loslösten, vertraten jetzt in Berlin vor allem zwei einander künstlerisch nahestehende Meister, Karl Wach und Karl Begas der Ältere.

Karl Wach (1787—1845) von Berlin trat, nachdem er die Befreiungskriege mitgemacht, in Paris in Davids (S. 40), nach dessen Verbannung in Gros' (S. 44) Atelier ein. Den Nazarenern schloß er sich 1817 in Rom nur äußerlich an. Als bewußter Eklektiker kehrte er 1819 nach Berlin zurück, wo er die anmutigen neun Musen an der Decke des Schauspielhaussaales malte und bald eine ebenso große Tätigkeit als Kirchen- und Bildnismaler wie als Lehrer entfaltete. In der Nationalgalerie ist Wach durch sein süßlich-glattes Bild der Psyche, die von Amor überrascht wird, vertreten; 1828 malte er den faden Christus mit seinen Jüngern in der Raczynski-Galerie in Posen, 1830 die Riesengestalten der drei himmlischen Tugenden in der Werderkirche zu Berlin. Annehmbar tritt er uns hauptsächlich in seinen sorgfältig gesehenen und gemalten Bildnissen, wie den beiden prinzlichen Doppelbildnissen im Berliner Schloß, entgegen. Aus seiner akademischen Lehrwerkstatt im „Lagerhaus" zu Berlin gingen über 70 preußische Maler hervor.

Durchaus verwandter Art, nur noch bedeutender als Bildnismaler war Karl Begas der Ältere von Heinsberg bei Aachen (1794—1854), der, wie Wach, Schüler Gros' in Paris gewesen war. Es ist lehrreich, daß gerade diese beiden akademischen Hauptlehrer der Biedermeierzeit in Berlin noch den Pariser Einschlag hatten. Auch Begas kehrte von Paris und Rom 1824 als Eklektiker nach Berlin zurück, wo er nicht nur als Altar- und Bildnismaler, sondern auch als Lehrer mit Wach in Wettbewerb trat. Seine Entwickelung von strengerer zu freierer, aber nicht besserer Art zeigt seine Auferstehung von 1827 in der Alexanderkirche zu Berlin im Vergleich mit seinem Heiland als Tröster der Mühseligen von 1842 in der Kirche zu Landsberg an der Warthe. Stürmischen Beifall erregte sein humoristisches Bild der „Mohrenwäsche" von 1843 in der Nationalgalerie: ein blondes kleines Mädchen, das seine dunkelhäutige Wärterin weiß zu waschen versucht. Als Bildnismaler erntete Begas bestverdienten Ruhm. Noch römisch-neudeutsch empfunden ist das feine kleine Familienbild von 1821 in Köln (Wiederholung in Berlin), das ihn mit seinen Eltern und Geschwistern in einem Zimmer mit Aussicht auf eine gotische Kirche zeigt. Sein Selbstbildnis von 1848 in Köln ist, ohne noch an Breitmalerei zu streifen, schon freier aufgefaßt.

Neben Begas und Wach beherrschte vor allem der Berliner Eduard Magnus (1799 bis 1872) die Bildnismalerei der Biedermeierzeit seiner Vaterstadt. Seinen Frauenbildnissen

wurde „die seelische Empfindung sinnigen und sinnenden Wesens" nachgerühmt. Sein feinfühlig-gefallsüchtiges Bildnis der berühmten schwedischen Sängerin Jenny Lind in der Nationalgalerie kennzeichnet seine glatte Art zur Genüge.

Zu den tüchtigsten Malern kleinbürgerlicher und bäuerlicher Sittenbilder der Biedermeierzeit Berlins gehörte der Danziger Eduard Meyerheim (1808—79), dessen Schilderungen aus dem Volksleben in Norddeutschland die ersten ihrer Art waren. Seine früheren Bilder wirken durch ihre absichtslose Natürlichkeit künstlerischer als die späteren, in die neue Methoden und Malweisen sich einzudrängen versuchen. Seine Bilder in der Nationalgalerie von der Kegelgesellschaft von 1834 an bis zu dem „ersten Schritt" von 1858 vergegenwärtigen uns die Entwickelung seiner Reifezeit. Zu den besten Bildern Meyerheims aus den vierziger Jahren gehören die „Erzählerin auf der Bleiche" in der Nationalgalerie und „das Nestküken" in der Raven'schen Sammlung zu Berlin. Jedenfalls waren Ed. Meyerheims Bilder mit eigenen Augen gesehen und mit eigenem Herzen empfunden.

Im Übergang von der Bildnis- und Sittenbildmalerei zur Tier- und Landschaftsmalerei steht Franz Krüger aus Dessau (1797—1857), der ausgesprochene Liebling des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts, der schon zu seinen Lebzeiten als „Pferdekrüger" bekannt, von der Berliner Gesellschaft bevorzugt wurde. In meist kleinem Maßstabe malte er Bildnisse von Menschen und Pferden, am liebsten von Menschen auf Pferden oder von militärischen Vorgängen aus der Tagesgeschichte, die er, völlig unmittelbar gesehen, möglichst naturgetreu und in allen Einzelheiten richtig wiedergab. Die Berliner Jahrhundertausstellung zeigte 32 Bilder seiner Hand. Krüger war so gut wie Autodidakt; und vielleicht beruht gerade darauf seine entzückende Freiheit von allem akademischen Getue. Die Menschen und Tiere, die Gruppen und Vorgänge sah er so unbefangen und doch so fein in ihren Beziehungen zueinander und zur Umwelt, daß seine Bilder zunächst zu kostbaren Urkunden des Biedermeier-Zeitgeistes, dann aber durch die künstlerische Kraft, mit der er sah und wiedergab, zu echten Kunstwerken im Sinne der Zeit der Naturnähe wurden. Tätig war er im Dienste des Zaren Nikolaus I. wie in dem Friedrich Wilhelms IV., aber er versorgte auch die Berliner Bürgerschaft mit allen kleinen Selbstverherrlichungen, die sie verlangte. Feiner als seine Paradedarstellungen wirken seine weniger figurenreichen Bilder, wie der Ausritt des Malers mit dem Prinzen Wilhelm von 1836 und die Pferde im Stall von 1846 in der Nationalgalerie, Friedrich Wilhelm III. zu Pferde von 1832 und der Ausritt der Fürstin von Liegnitz im Hohenzollernmuseum. Krüger ist Realist vom reinsten Wasser und wird als Vater des Berliner Realismus des 19. Jahrhunderts gefeiert.

Auch der beste Berliner Landschaftsmaler dieses Zeitraums, Karl Blechen aus Kottbus (1798—1840), dem Kern nachgegangen ist, gehört zu den zur Zeit der Jahrhundertausstellung von 1906 am meisten gefeierten deutschen Meistern seines Faches. Hatte in Dresden Friedrich (S. 104) im romantischen, Dahl im realistischen, in Berlin Schinkel im dekorativen Sinne auf ihn eingewirkt: die italienische Reise, die er 1828—29 unternahm, führte ihn zur schlichten, treuen Betrachtung der Natur mit allen ihren Lichtwirkungen zurück. Daß von seiner frühen Theatermalerei phantastisch romantische Stimmungen in seine frühen Ölbilder übergingen, ist ebensowenig zu verwundern, wie daß er schließlich seine unbefangenen italienischen Freilichteindrücke auch auf seine märkischen Landschaftsbilder übertrug. Vor dreißig Jahren wurde Blechen trotz der manchmal noch etwas blechernen Härte seiner Pinselführung als Vorläufer und Bahnbrecher der Freilichtmalerei in Deutschland begrüßt. In

der Berliner Nationalgalerie sind (1920) 25 Bilder seiner Hand ausgestellt, von denen die „Gebirgsschlucht im Winter“ von 1825 und das Semnonenlager auf den Müggelbergen von 1828 seine frühere Entwickelung veranschaulichen. Seine italienischen Studien zeigen z. B. die Fischer auf Capri und der Park von Terni. Zu den nordischen, uns am meisten ansprechenden Schöpfungen des Meisters aber gehören das Waldinnere, der einschlagende Blitz und als eins seiner letzten Bilder das Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde, alle drei in der Nationalgalerie.

Alles, was die neurealistische Kunst Berlins bis dahin erstrebt und erreicht hatte, aber brachte dann ein wahrhaft großer Meister, der Breslauer Adolf Menzel (1815—1905), alles in sich zusammenfassend, zur Vollendung. So gewiß Menzel, über den z. B. Jordan, Meißner, Knackfuß, Tschudi, Meier-Graefe, G. J. Wolf, Kern, Scheffler, Singer, Kirstein und Hans Wolff geschrieben haben, ein deutscher Hauptmeister der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist, die er noch überlebte, so sicher wächst er doch aus der Biedermeierzeit hervor, der eine Reihe seiner besten Bilder entstammen. Wir müssen ihn mit seiner früheren Tätigkeit daher schon an dieser Stelle einreihen, aber später auf ihn zurückkommen. Unzweifelhaft ist Menzel der größte deutsche Wirklichkeitskünstler seiner Tage. Solange die Anhänger des Cornelius herrschten, wurde seine Bedeutung verkannt. Es ist merkwürdig, wie absprechend Ernst Förster ihn noch 1860 beurteilte; und unsere Jüngsten, denen das Können im Sinne gediegener Wiedergabe von Natureindrücken nichts mehr gilt, müssen sich ihm ähnlich gegenüberstellen. Uns war er mehr. Daß Menzel Anregungen durch vorübergehende Besuche der Hauptstadt Frankreichs, durch die Ausstellung englischer Landschaften Constables (S. 155) und der belgischen Bilder Gallaits und Bièfves in Berlin (S. 166) empfangen habe, soll nicht geleugnet werden. Aber im wesentlichen fand Menzel, mit scharfer eigener Beobachtungsgabe ausgestattet, aus sich heraus auch die richtige Pinselführung, um das Selbsterschaute malerisch wiederzugeben. Als echter Deutscher fing der Meister, der kurze Zeit die Berliner Akademie (1833) besucht hatte, mit Werken der Griffelkunst an. Seine lithographisch vervielfältigten, frisch-natürlichen Federzeichnungsfolgen „Künstlers Erdenwallen“ (1833—34) und „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte“ (1834—37) lenkten aller Blicke auf ihn. Dann folgten seine prächtigen Buchholzschnitte für Darstellungen der fridericianischen Zeit. Für den Schnitt erzog er sich selbst eine Holzschneiderschule, an deren Spitze Friedrich Wilhelm Unzelmann (1797—1854) stand. Die Holzschnitte zu Kuglers vierbändigem „Leben Friedrichs des Großen“ (1840—42) wirkten in ihrer großartig wahren, allem theatralischen Pathos und aller Zeitmanier feindlichen Natürlichkeit geradezu bahnbrechend. Eine Bereicherung der Graphik bedeuteten seine neuartigen „Versuche mit Pinsel und Schabeisen auf Stein“ (1851). Unzweifelhaft gehört Menzel zu den größten Zeichnern und geistvollsten Wasserfarbenmalern seiner Zeit. Gewaltig ist aber auch seine Bedeutung für die Geschichte der deutschen Ölmalerei. Hatte er doch schon 1845—50 eine Art breiter, saftiger, koloristisch, ja impressionistisch empfundener Ölbilder geschaffen, wie das köstliche „Balkonzimmer“ (Abb. 82), den „Bauplatz mit Weiden“, die „Berlin-Potsdamer-Bahn“ und das „Schlafzimmer“ in Berlin, die „Predigt Schleiermachers“ in Dresden. Die großen Bilder aus der Geschichte Friedrichs des Großen, die dann erschienen, wie „König Friedrichs Tafelrunde“ (1850) und das „Flötenkonzert“ (1852) in der Nationalgalerie, „Bon soir, Messieurs!“ in Hamburg, büßten in ihrem sorgfältig durchgearbeiteten Aufbau, in denen jede Gestalt eine Charakterfigur ersten Ranges ist, naturgemäß diese impressionistische Keckheit wieder ein, sind aber doch auch in der durch die Beleuchtung bedingten Raumwirkung den meisten zeitgenössischen deutschen Bildern voraus.

Ähnliche Beziehungen wie zwischen Berlin und Düsseldorf bestanden schon seit Runges Aufenthalt in Dresden und Kaspar David Friedrichs Anknüpfung an die Lehren des Hamburger Meisters zwischen den beiden großen Kunststätten an der Ober- und der Unterelbe.

Altmeisterlich mit neumeisterlicher Unbefangenheit in der schlichten Wiedergabe des wahr Gesehenen ragte in Hamburg zunächst noch der in Holstein geborene, in Berlin erzogene Bildnismaler Friedrich Karl Gröger (1766—1838), der mit seinem Selbstbildnis in Dresden, mit drei ungemein ansprechenden Frauenbildnissen und einem Knabenbildnis in Hamburg vertreten ist, in die Biedermeierzeit herein. Dann hatte die Corneliusschule hier einen feinfühligen Vertreter in dem jung verstorbenen Hamburger Erwin Speckter (1806—38), der 1825—27 in München bei dem Meister weilte. Sein kleines Rundbild der drei Marien am Grabe des Heilandes von 1829 in Hamburg ist ganz von stillem nazarenischen Geiste erfüllt. Zugleich mit Speckter besuchte der noch jünger verstorbene Hamburger Julius Oldach (1804—30), dem Lichtwark gerecht geworden ist, die Schule des Cornelius in München. Aber seine noch vor seinem Münchener Aufenthalt 1821—24, als er Dresdner Akademieschüler war, entstandenen kleinen Bildnisse seines Vaters, seiner Mutter und seiner Tanten in Hamburg, die im Anschluß an Runges Bildniskunst nach noch unmittelbarerer Naturwiedergabe, auch im Stofflichen der Kleidung, streben, sind eigentlich das Bedeutendste, was sich von ihm erhalten hat. Von seinen späteren Bildern ist namentlich Mephisto und der Schüler von 1828 in Hamburg, mit dem Blick zum Fenster hinaus auf den breiten Strom von altmeisterlich malerischer Behandlung. Jedenfalls lag Oldachs eigenstes Kunstwollen, nur vorübergehend beirrt, weitab von den Wegen, die Cornelius wies.

Von Haus aus verwandter Art war der Hamburger Friedrich Wasmann (1805 bis 1886), der wie Oldach Schüler der Dresdner Akademie gewesen war, ehe er zu Cornelius nach München und dann zu Overbeck nach Rom ging, wo er katholisch wurde. Später lebte er in Meran, wo er in hohem Alter starb. Seine Selbstbiographie hat Grönvold herausgegeben. Wasmann war Bildnis- und Landschaftsmaler. Was er in seinem Alter in Tirol an Altarbildern gemalt, kommt kunstgeschichtlich nicht in Betracht. Seine Bedeutung liegt in seiner unmittelbaren Erfassung und Wiedergabe der Natureindrücke, die er von Menschen und Landschaften empfing. Absichtlich stilisiert er nicht; doch das feine Stilgefühl der Schulen, die er durchgemacht hatte, einte sich der feinen Naturempfindung, die ihm angeboren war. Die Luft und das Licht aber beobachtete er so schlicht und natürlich, daß auch er in der Zeit, in der die Freilichtmalerei Trumpf war, als Pfadfinder gefeiert wurde. Die Hamburger Kunsthalle hatte vor einigen Jahren bereits an 50 Bilder, durchweg kleinen Maßstabes, seiner Hand erworben; und auf der Jahrhundertausstellung von 1906 war er mit 37 Nummern vertreten. Einzelne von all diesen schlichten Familien- und Freundesbildnissen, all diesen schönen Tiroler Ansichtsbildern herauszuheben ist schwer. Die Bildnisse in Hamburg reichen von dem der Schwester des Künstlers von 1828 bis zu dem seiner jüngsten Tochter von 1871. Von den Landschaften und Binnenraumbildern des Meisters wirken die um 1831 entstandenen, wie die Frühschneelandschaft in Hamburg, so „modern", als seien sie ein halbes Jahrhundert später gemalt. Aber über alle weht die ungesuchte künstlerische Empfindung wie ein Hauch aus höherer Welt.

Hier schließt sich der Hamburger Hermann Kauffmann (1808—89) an, der sich in Frankfurt, Düsseldorf und in München gebildet hatte, hauptsächlich aber in Hamburg wirkte. Haustiere, Menschen und deren Wohnungen versteht er gleichwertig mit der Landschaft, die

sie umgibt, zu frischen, wurzelechten kleinen Kunstwerken abzurunden. Die 14 Bilder seiner Hand, die die Jahrhundertausstellung brachte, gehören alle der Hamburger Kunsthalle. Lichtwark hat sich auch seines Nachruhms angenommen. Zu den feinsten Hamburger Landschaftern dieser Zeit gehört aber auch Valentin Ruths (1825—1905), der Schüler Schirmers in Düsseldorf gewesen war, aber, wie schon seine Bilder in der Hamburger Kunsthalle zeigen, das Pathos seines Lehrers in stille natürliche Empfindung umsetzte.

Den Hamburger Landschaftern reihen wir schließlich am besten auch den Altonaer Louis Gurlitt (1812—97) an, der, wie so manche, seinen ersten Unterricht von dem in Hamburg ansässigen Kieler Siegfried Detlev Bendixen (1786—1864) empfing, sich dann aber namentlich auf der Kopenhagener Akademie weiterbildete. Viel gewandert, ist er zuletzt bei Dresden ansässig gewesen. Seine früheren, namentlich die vor 1848 entstandenen Landschaften, die meist seiner nordischen Heimat entlehnt sind, zeichnen sich im Sinne der dänischen Schule (S. 116) durch stimmungsvolle Schlichtheit und Natürlichkeit aus. Als Beispiele seien eine feine jütländische Landschaft von 1835 beim Geheimen Rat Cornelius Gurlitt in Dresden und eine Berchtesgadener Landschaft von 1836 in München genannt. Nach 1850 holte Gurlitt sich seine Motive vorzugsweise aus Italien, einmal auch aus Portugal. Daß er jetzt zu größerer Linienführung, glutvollerer Färbung und vollsaftigerer Pinselführung überging, lag doch wohl nur zum Teil an den Gegenden, die er darstellte. Von seinen italienischen Landschaften zeigen die Landschaften von 1839 und 1845 in Leipzig noch seine ältere, einfachere Art. Sein Albanergebirge von 1850 in Berlin steht an der Wende. Von seinen raumkünstlerisch abgewogenen späteren Schöpfungen ist die große wirkungsvolle Ansicht des Nemi-Sees, im Besitze des Verfassers dieses Buches, eine der schönsten.

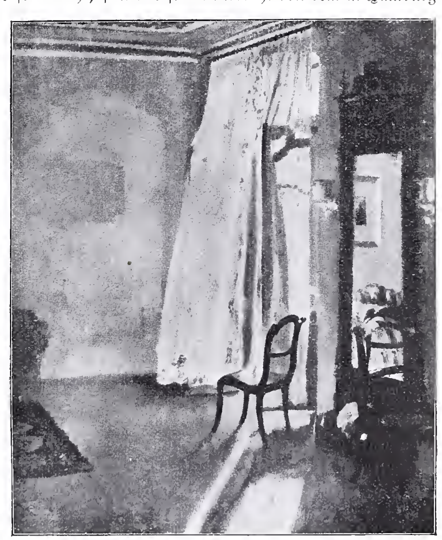


Abb. 82. Das Balkonzimmer von 1843. Gemälde von Adolf Menzel in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach L. Justi: Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. (Zu S. 203.)

In Dresden fand nach 1815 hauptsächlich die naturnahe Landschaftsmalerei noch einen günstigen Boden. Ihr Hauptvertreter war der Norweger Johann Christian Claussen Dahl (1788—1857), der, seit 1811 an der Kopenhagener Akademie gebildet, sich 1818 in Dresden niederließ, wo er Akademieprofessor wurde. Aubert hat ihm schon 1893 ein Buch gewidmet. Die deutsche Jahrhundertausstellung zeigte 36 Bilder seiner Hand. Durch die Unmittelbarkeit und Frische seiner Naturbeobachtung und die Natürlichkeit, mit der er, fast als wären es

farbige Lichtbilder, nordische Landschaften in Sturm und Stille, in Regen und Sonnenschein, in der Regel in kühlem Tageslicht festzuhalten verstand, gewann er sich zu Ende des 19. Jahrhunderts die Herzen aller Kunstfreunde zurück. Eindringlich und manierfrei ging er auf alles Einzelne, wie das Laub der Baumkronen und den Schaum der Gebirgsbäche, ein, ohne die Gesamtwirkung zu übersehen. Am besten lernt man ihn in den Galerien von Dresden und von Christiania kennen. Sein Waldbach von 1819 in Dresden, sein Elbufer von 1829 in Christiania, seine Birke im Sturm von 1841 beim Staatsminister Michelsen in Bergen (Abb. 83), sein Waldbach im Gebirge von 1850 in Dresden und seine Winterlandschaft an der Elbe von 1853 in Christiania zeigen, wie früh er sich selbst gefunden und wie lange er sich treu geblieben war.

Eine eigenartige Dresdner Erscheinung war auch der königliche Leibarzt und Liebhabermaler Karl Gustav Carus (1789—1869), der ganz aus sich selbst heraus eine naturnahe, durch natürliche Lichtwirkungen beseelte Stimmungslandschaft zu schaffen und durch seine Schriften über sie zu fördern suchte. Seiner Frühlingslandschaft von 1814 und seiner doch etwas allzu nächtlichen Mondscheinlandschaft in Dresden fügte die Jahrhundertausstellung sein Hünengrab im Mondschein von 1820 aus Christiania hinzu. Später sind immer mehr Bilder seiner Hand aufgetaucht, die ihn als selbständige künstlerische Persönlichkeit erscheinen lassen. Rob. Bruck hat seine künstlerische, schriftstellerische und persönliche Wirksamkeit gut gewürdigt.

Im Lichte von Friedrich, Dahl und Carus aber entwickelten sich dann in Dresden feinfühlige, naturnahe Biedermeierlandschafter wie Ernst Oehme (1797—1855), Christian Gille (1805—99) und Karl Julius von Leypold (1806—74), die man in der Dresdner Galerie kennenlernen kann. Keiner dieser Dresdner Meister aber hat es seit den letzten zwanzig Jahren zu solchem ihm zu seinen Lebzeiten versagten Ansehen gebracht wie der Dresdner Bildnis- und Tiermaler Ferdinand von Rayski (1807—91), über den z. B. Sigismund und Plietzsch schrieben. Man rechnet es ihm hoch an, daß er so ziemlich der erste Deutsche war, der 1834 nach Paris ging, um bei Meistern wie Vernet und Delaroche in die Schule zu gehen; und manche unserer Kunstfreunde halten dementsprechend seine unter diesem Einfluß entstandenen Bilder, wie das Bildnis des Domherrn von Schroeter in ganzer Gestalt von 1843 in Dresden, für seine Hauptschöpfungen. Wir gestehen, daß uns seine früheren, im deutschen Biedermeierstiel gehaltenen Bilder, wie selbst noch das seiner Schwester von 1840 in Dresden trotz oder wegen ihrer Bodenständigkeit noch künstlerischer dreinzublicken scheinen.

Zu den älteren mitteldeutschen Meistern, die Realisten auf eigene Faust waren, gehört schließlich der Kasseler Martin von Rohden (1778—1868), der sich den deutschen Landschaftern der Tiberstadt anschloß. Auf der Jahrhundertausstellung erregten seine fünf italienischen Landschaften aus dem Besitze Bernt Grönvolds in Berlin durch die Ursprünglichkeit ihrer künstlerischen Auffassung verdiente Bewunderung. Die Kasseler Galerie besitzt seinen Eremiten in der Grotte mit dem Ausblick aufs Meer von 1829.

In Süddeutschland, wo die neudeutsche Idealkunst, großenteils von Norddeutschen getragen, umfangreichere Werke hinterlassen hatte als im Norden, bahnte sich die neue Wirklichkeitskunst, die hier schon seit dem vorigen Zeitraum bodenständig war (S. 96—97), in gleicher Richtung wie ihre norddeutsche Schwester aussichtsreiche Wege.

In Frankfurt, der neuen Bundeshauptstadt, deren Kunst des 19. Jahrhunderts Weizsäcker uns nähergebracht hat, knüpfte die ganze Kunstentwickelung an die Gründung des Städelschen Instituts an, das eine Kunstschule und eine Kunstsammlung umfaßt. Sein Direktor

seit 1830 war Philipp Veit; aber schon vorher hatte Cornelius, nachher hatten Schwind, Steinle und Rethel wenigstens vorübergehend in Frankfurt gewirkt. Die Fühlung der Frankfurter mit der Düsseldorfer Kunst vollzog sich, als Jakob Becker von Worms (1810—72), der als Sittenmaler wie als Landschafter in der Schule Schirmers zu Düsseldorf gebildet war, 1844 nach Frankfurt berufen wurde. Sein „Verwundeter Wildschütz" in der Galerie Raczynski zu Posen und sein vom Blitz erschlagener Schäfer von 1844 im Städelschen Institut kennzeichnen seine doch noch befangene Naturnähe. Moderner als Becker behandelte sein Freund, der Frankfurter Jakob Fürchtegott Dielmann (1809 bis 1885), der ebenfalls in Düsseldorf gelernt hatte, seine oft halbstädtischen Landschaftsbilder, deren starke und zugleich vereinheitlichte Farbenwirkung schon an die gleiche französische Schule erinnert. Dielmann war niemals in Frankreich; aber die Keime ähnlicher Entwickelungen verbreiten sich eben manchmal auf unsichtbaren Wegen nach allen Seiten. Dielmanns Bilder im Städelschen Institut sind erst jenseits des Jahres 1848 entstanden; und erst dem nächsten Zeitraum gehört in der Tat die Cronberger Schule an, die Dielmann mit anderen in den sechziger Jahren gründete.



Abb. 83. Birke im Sturm. Gemälde von J. Ch. C. Dahl, im Besitz des Herrn Staatsministers Michelsen in Bergen. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

In München, dessen Großmalerei von der Corneliusschule beherrscht wurde, verstärkte und vertiefte sich in diesem Zeitraum auch die alte realistische Nebenströmung (S. 96, 97). Der Tier-, Schlachten- und Landschaftsmaler Albrecht Adam (1786—1862), der Stammvater der Münchener Künstlerfamilie dieses Namens, hatte in der Napoleonischen Zeit

die französischen Siege in großen Schlachtenbildern gefeiert, malte nach 1815 aber für Ludwig I. unter anderen die Schlacht bei Borodino im Festsaalbau, noch 1859 aber für Max II. die Schlacht bei Zorndorf im Maximilianeum. Adam verstand es, bewegte Massen auf der Leinwand einheitlich zu leiten, ohne die Durchbildung des einzelnen aus den Augen zu verlieren. Die Natürlichkeit galt ihm alles. Auch innerhalb der Malweise seiner Zeit beherrschte er Pinsel und Farbe mit Kraft und Geschick. Der Pferdestall in Berlin ist 1825, die Ansicht von Friedrichshafen in Weimar 1832, Radetzky zu Pferde in München 1848 gemalt. Die Schlachten bei Custozza, bei Düppel und bei Novara in München aber sind erst 1851, 1853 und 1854 ausgeführt. Albrechts Söhne Benno Adam (1812—92), der mehr Jagd- und Tierstücke als Schlachten malte, und Franz Adam (1815—86), der schon die bayerischen Siege von 1870 verherrlichte, folgten seinen Spuren mit freier und saftiger werdender Pinselführung. Beide sind in München genügend vertreten. Ein verwandter, frischer, auch nicht minder vielseitiger Meister war der Düsseldorfer Peter von Heß (1792 bis 1871), der 1807 nach München übersiedelte und 1832 den König Otto nach Griechenland begleitete. Die 36 Wandgemälde aus den Befreiungskämpfen Griechenlands in den Münchener Arkaden sind von Heß nur entworfen, von anderer Hand ausgeführt; ansprechender sind seine früheren kleinen Bilder, wie die Bauernfamilie in Tivoli von 1820, der walachische Pferdefang von 1829 in München und das Sankt-Leonhardifest von 1825 in Berlin. In den Spuren Wagenbauers und W. von Kobells (S. 96, 97) entwickelte dann Heinrich Bürkel von Pirmasens (1802—69) sich zu einem der ursprünglichsten Darsteller des Volkslebens im Freien, das er gern von seinen scherzhaft-launigen Seiten auffaßte. Oft überwog in seinen Bildern aber auch die Landschaft, die er unter dem Eindruck atmosphärischer Erscheinungen so unbefangen wie möglich wiederzugeben strebte. Bilder, wie der Schiffzug im Inntal von 1825 in Berlin, der Regenschauer in Partenkirchen von 1838 in München und der Sonntagmorgen auf der Alp von 1841 in Hamburg zeigen seine gegenständlich bedingten Vorzüge.

Der selbständigste Sitten- und Landschaftsmaler dieses Geschlechts aber ist der echte Münchener Karl Spitzweg (1808—85), den Uhde-Bernays und Avenarius uns nähergebracht haben. Spitzweg stellte seine selbsterworbene, für seine Zeit in Deutschland ungewöhnlich breite und saftige Pinselführung in den Dienst einer treuen Betrachtung der Natur und einer schalkhaften Beobachtung des Menschentreibens in Stadt und Land, die er unlöslich miteinander verwob. In kleinen Bildern gibt er das bayerische Spießbürgerleben, bald schlicht natürlich, bald humoristisch, manchmal sogar satirisch erschaut, flüssig gemalt und wirkungsvoll beleuchtet, zu so köstlichen landschaftlichen oder innenräumlichen Einheiten zusammengefaßt wieder, daß man einen Einfluß der Schule von Barbizon auf ihn vermutet hat. Einen deutscheren Meister, nächst Schwind und Ludwig Richter, als Spitzweg gibt es aber nicht. Motive wie der arme Poet im Dachstübchen und die Einsiedler in München, die Touristen im Gebirge und der alte Herr auf der Terrasse in Hamburg, der Kirchgang bei Dachau in Dresden, die Mädchen auf der Alm in Leipzig und der fischende Franziskanerpater in Frankfurt kennzeichnen seine Richtung. Spitzweg ist ein Vollvertreter der Biedermeierzeit.

Als Entdecker der Eigenschönheit der Alpen, also der Hochgebirgslandschaften, die nicht ihres Linienstils, sondern ihrer selbst willen dargestellt werden, gilt Heinrich Heinlein aus Weilburg (1803—85), dessen beide großen Landschaften in München, die Ortlergruppe und der Wasserfall bei Salzburg, sein Ringen mit dem Pinsel und der Farbe um die volle Wiedergabe des Natureindrucks verraten. Mehr als Stilist sah der Zittauer Albert Zimmermann

(1808—88) die Alpennatur an, deren verstärkte Linienwirkung er auch durch Wetterwolken hindurch festhielt. Seine „heroischen" Berglandschaften liebte er mit altmythologischen Fabelwesen zu bevölkern: seine „klassische Landschaft" mit dem Kentauren und zwei Tigern in München und seine heroische Landschaft mit kämpfenden Kentaurinnen und Löwen in Leipzig kennzeichnen seine künstlerische Auffassung. Seine Pflügung des Ackers in Dresden hatte er nach seiner eigenen Aussage als Beispiel für seine Schüler gemalt, „wie man eine Ebene darstellen sollte, daß sie doch Form behält".

Andere neuzeitliche Wege schlug der Hamburger Christian Morgenstern (1805—67) in München ein. Er hatte 1828 die Kopenhagener, 1829 die Münchener Akademie besucht, aber sein Eigenstes selbst entdeckt. Zwischen natürlicher und stilistischer Auffassung gerade hindurchschreitend, malte er norddeutsche, skandinavische und oberbayerische Landschaften unter dem malerisch empfundenen Einfluß der Himmelserscheinungen über ihnen. In Oberbayern zog ihn aber nicht das Gebirge, sondern die ihm vorgelagerte reichgegliederte Hochebene an, deren malerische Reize er den Münchnern erschloß. Sein Seesturm von 1836 und seine Mondnacht in Partenkirchen von 1864 vertreten ihn gut in der Neuen Pinakothek. In der Hamburger Kunsthalle, die 23 Bilder seiner Hand besitzt, kann man seine Entwickelung an Jahreszahlen von 1825 bis 1851 verfolgen. Sein duftiger Apriltag am Starnberger See in Leipzig trägt die Jahreszahl 1853.

Von Morgensterns Schülern bildete namentlich Eduard Schleich der Ältere (1812 bis 1874) seine auf atmosphärische Stimmungen eingestellte Richtung weiter. Unter den Händen Schleichs erweicht sich die Pinselführung im neuzeitlich französischen Sinne, verschmelzen alle Härten in zartem Duft. Die Wolken ziehen leicht und luftig, von Sonnenschein oder Regen durchschossen, über seinen Landschaften dahin, in deren Farbentonart, der Zeitmode entsprechend, das Braun sich immer entschiedener die Vorherrschaft anmaßt. Die oberbayerische Ebene bevorzugt auch er. Seine Bilder sind in fast allen deutschen Sammlungen zu finden. Die Neue Pinakothek hat ihrer elf ausgestellt. Wie großartig der von hellem Sonnenschein durchbrochene Wolkenhimmel über dem Bilde „Isarbett bei München"! Wie stimmungsvoll das „Aufziehende Gewitter"! Wie duftig der „Mondschein", der seine letzte Arbeit ist!

Schließlich sind der Münchener Schule noch drei Menschenmaler dieser Zeit anzureihen, die, durch die ältere Malerei Frankreichs und Italiens beeinflußt, ihre Sonderwege gingen. Gérards (S. 44) Schüler Karl Stieler (1781—1858) aus Mainz, der trotz oder wegen der alten höfischen Eleganz seines Vortrags der Lieblingsbildnismaler der bayerischen Könige war, malte für Ludwig I. die Galerie weiblicher Schönheiten im Münchener Schloß, die als Sehenswürdigkeit gilt. Unter seinen 14 Bildern der Neuen Pinakothek befindet sich aber auch das Goethes. August Riedel (1799—1883) von Bayreuth, der von München nach Rom übersiedelte, wo er bei glatter Malweise nach feuriger Färbung strebte, wurde durch seine Halbfigurenbilder weiblicher Heldinnen, wie der Judith von 1840 in München, zum Lieblingsmaler der Halbkenner seiner Zeit. Bilder wie die neapolitanische Fischerfamilie von 1834 in München trugen ihm die Bezeichnung eines deutschen Leopold Robert (S. 139) ein. Schüler Stielers in München aber war der Schwarzwälder Franz Xaver Winterhalter (1806—73), der sich 1834 in Paris niederließ, wo er als Gleicher unter Gleichen anerkannt wurde. Die äußerliche Vornehmheit seiner Bildnisse machte auch ihn zum Lieblingsmaler der europäischen Höfe. Besitzt die Karlsruher Kunsthalle sein großes Bildnis des Großherzogs Leopold von Baden, so ist er in der Versailler Galerie mit dem der Königin Viktoria,

in der Londoner National Portrait Gallery mit dem des Prinzgemahls Albert, im Berliner Schlosse aber mit einem Jugendbild der Kaiserin Augusta vertreten. Jedenfalls gehörte er zu den wenigen deutschen Malern seiner Zeit, die ihr Glück in Paris machten.

In Wien vollzog die Weiterentwickelung sich in ähnlicher Richtung wie in München. Neben Führich (S. 189), dem glaubensstarken Vertreter der Richtung Overbecks, halten seine gleichgestimmten Gefährten, wie Leopold Kupelwieser (1796—1862), der z. B. die Fresken der Johannes-Nepomuk-Kirche schuf, und der vielversprechende Johannes Scheffer Ritter von Leonhardshoff (1795—1832), dessen Hauptbild die hl. Cäcilie im Staatsmuseum ist, nicht recht stand. Anderseits machten sich in Österreich durch seine Beziehungen zu Venedig jetzt schon entschieden koloristische Strömungen geltend. Der Hauptmeister dieser Richtung, der Wiener Karl Rahl (1812—65), erfreute sich auch in Norddeutschland eines großen Rufes. Doch blieb seine Auffassung bei aller Farbenglut, die er erstrebte, im Grunde zeichnerisch. Seine Wandgemälde, von denen die Folge des Festsaales im Oldenburger Schlosse 1860, der Fries der Künste am Heinrichshof in Wien (S. 267) 1863 ausgeführt wurden, haben mit der Richtung des Cornelius gebrochen, ohne etwas voll Überzeugendes an deren Stelle zu setzen. Seine Ölgemälde, wie die Christenverfolgung von 1844 in Hamburg und Orest mit den Furien von 1852 in Oldenburg, waren in dieser Richtung schon vorausgegangen.

Bedeutsamer sind auch in Wien die neurealistischen Regungen. Auf dem Gebiete der Bildnismalerei war der Wiener Friedrich von Amerling (1803—87), der bei Lawrence (S. 70) in London und bei Horace Vernet (S. 133) in Paris gewesen war, der bevorzugte Lieblingsmaler der Wiener Hofgesellschaft. An Breite und Flüssigkeit des Vortrages seinen meisten deutschen Zeitgenossen voraus, verstand er die Männer mit wohlwollender Schärfe zu kennzeichnen, die Frauen mit ihrer ganzen gewollten Eleganz zur Schau zu stellen. In den Bildern des Apostels Paulus und eines Fischers in Wien stellte er seine Brüder dar. Selbstbildnisse seiner Hand besitzen die Akademie und Staatsgalerie. Die Beliebtheit Amerlings teilte sein Landsmann Joseph Kriehuber (1801—76), dessen Miniaturbildnisse und Originallithographien seiner Zeitgenossen auf aller Lippen und in allen Häusern waren.

Auf dem Gebiete der Sittenmalerei war der Wiener Peter Fendi (1796—1842) einer der ältesten, frisch, weich und farbig schaffenden Wiener Meister. Griechische Bildwerke schuf er zu stimmungsvollen kleinen Ölbildern um, wie die „Sterbende Amazone“ und „Pan und Nymphe“ in der Staatsgalerie. Seine eigentlichen Sittenbilder, wie die traurige Botschaft von 1838 und die kindliche Andacht von 1842 im Stadtmuseum, die Neugierige von 1833 und der Sämann von 1839 in der Staatsgalerie zu Wien zeichnen sich durch die lyrische Stimmung aus, die Fendi die Bezeichnung als „malender Schubert“ eintrug.

Der bedeutendste Darsteller des Treibens in den Räumen des höheren Wiener Bürgerstandes war der Wiener Joseph Danhauser (1805—45). Ein leichter, behaglich-sittenrichterlicher Einschlag ohne Hogarthsche Schärfe gibt manchen seiner glatt, aber nicht schwächlich gemalten Bilder einen gewissen nachdenklichen Reiz. Wir nennen den „Prasser“ von 1836 und die Testamentsöffnung von 1839 in der Staatsgalerie zu Wien. Ländlicher und landschaftlicher wirkt Friedrich Gauermann (1807—62), dessen Rast auf dem Felde von 1829, dessen Pflüger von 1834 ihn gut in der Wiener Staatsgalerie vertreten.

Weitaus bedeutender und vielseitiger als alle diese Meister war der echte Wiener Ferdinand Georg Waldmüller (1793—1865), der wegen der selbsterschauten Frische und Natürlichkeit seiner Auffassung und der selbsterarbeiteten Flüssigkeit, Farbigkeit und Helligkeit seiner

Pinselführung sich mit dem Münchener Spitzweg (S. 208) in den Ruhm teilt, seinen meisten deutschen Zeitgenossen malerisch überlegen gewesen zu sein. Die Berliner Jahrhundertausstellung nahm 38 Bilder seiner Hand auf. Man feierte ihn wegen des hellen Sonnenlichtes, in das er nach 1850 einige seiner Bilder taucht, als Vorläufer der impressionistischen Freilichtmalerei. Ein großes Werk über ihn haben Rößler und Pisko veröffentlicht. Die Bildnis-, die Sitten- und die Landschaftsmalerei waren Waldmüller mit allen ihren Zwischenstufen gleich geläufig. Seinen Bildnissen wußte er gewinnende Gesundheit und Aufrichtigkeit, seinen Bildern aus dem Menschenleben, die sich erst in seiner späteren Zeit novellistisch zuspitzen, naturwüchsige süddeutsche Herzlichkeit, seinen Landschaften saftige Frische und hell einbrechendes Sonnenlicht zu verleihen. Als hervorragende Bildnisse des Meisters seien das Bildnis seiner Tochter Aloisia von 1830 in Berlin und das einer alten Dame im Lehnstuhl von 1834 in der Wiener „Modernen Galerie" hervorgehoben. Zu seinen älteren schlichteren Sittenbildern gehören Großvaters Geburtstag von 1845 im Stadtmuseum zu Wien und das Abendgebet von 1846 in Hannover. Inhaltreicher sind spätere Bilder, wie die Heimkehr von 1859 in Hamburg, „Nach der Pfändung" von demselben Jahr in Dresden, die Kirchweih (um 1860) in Berlin und der Kirchgang im Frühling von 1863 im Wiener Stadtmuseum. Auch Waldmüllers Landschaftsmalerei läßt sich durch seine ganze Künstlerlaufbahn hindurch verfolgen. Wie unmittelbar erschaut die alten Ulmen im Prater und ihr Gegenstück von 1831 in Hamburg, wie sicher der Blick auf Ischl von 1838 in Berlin, wie saftig die Praterlandschaft von 1850, wie licht der Vorfrühling im Walde von 1863 in Berlin, die Mühle am Königssee in München!

Namhafte gleichzeitige Ideallandschafter Wiens sind der Wiener Joseph Rebell (1787 bis 1828), dessen oft ganz, oft halb, oft kaum stilisierte italienische Küsten- und Berglandschaften man in der Wiener Staatsgalerie kennenlernt, und der Geraer Heinrich Reinhold (1790—1825), an dessen Bildern in Wien, in Berlin und in Hamburg man immerhin mit Max Jordan „die fast fromm zu nennende Versenkung in die Natur" bewundern mag.

Ein Meister besonderen Schlages aber war der Ungar Karoly Markó (1791 bis 1860), der auf Grundlage unmittelbarer italienischer Natureindrücke reiche Phantasielandschaften mit Vorgängen aus der Bibel oder der antiken Götterwelt belebte. Am besten lernt man ihn in der Budapester Nationalgalerie kennen.

Die deutsche Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich, wie wir gesehen haben, im wesentlichen selbständig entwickelt. Im Zeichen des neuklassizistischen Hellenismus errangen die deutsche Baukunst und die deutsche Bildnerei, so sehr auch in ihnen die Romantik an Boden gewann, immer noch ihre größten Erfolge; aber die Art, wie diese Künste den griechischen Stil in Deutschland jetzt verarbeiteten, war durchaus eigenartig. In der deutschen Malerei dagegen machten sich nur noch wenige Ausläufer des eigentlichen Klassizismus bemerkbar, wenngleich die Romantik sich keineswegs grundsätzlich von ihm losgesagt hatte; und nur den eingefleischtesten Nazarenern unter den Romantikern, wie Overbeck und den Seinen, fiel es ein, die „Antike" aus dem Kunstunterricht und dem Kunstleben ausschalten zu wollen.

Der neu erwachende, unmittelbar schauende Wirklichkeitssinn, der, wenn er echt ist, naturgemäß auch völkisch unterschieden und unterscheidbar ist, drängte sich daneben fast unbemerkt in den Klassizismus der Bildnerei wie in die Romantik der Malerei hinein; und im Grunde waren es selbst unter den Meistern der geistigen Kunst der Romdeutschen doch nur wenige, die die Natur als solche nicht als die Mutter der Kunst anerkannt hätten.

VI. Die skandinavische Kunst von 1815 bis 1848.

Vorbemerkungen. — 1. Die skandinavische Baukunst dieses Zeitraums.

Die bildende Kunst der drei schönen nordischen Königreiche, die auch in diesem Zeitraum in gleichlaufenden Gleisen zu den Höhen menschlicher Gesittung emporstrebten, empfingen zwar nach wie vor mehr von den südlich gelegenen Ländern, als sie ihnen zurückgaben. Aber die Ausläufer der großen klassizistischen Bewegung der jüngstvergangenen Zeit wußten sich auch hier noch zu behaupten; und die Keime der großen realistischen Bewegung der nächsten Folgezeit durchbrechen namentlich in Dänemark, dessen Akademie vielfach führend voranging, bereits den wohlvorbereiteten Boden. Die Schriften, die unsere Kenntnis der schwedischen und der dänischen Kunst des 19. Jahrhunderts bereichert haben, sind schon genannt worden (S. 110 und S. 111); der norwegischen Kunst, die erst im nächsten Zeitraum mit einer gewissen Selbständigkeit hervortritt, ist namentlich Aubert gerecht geworden.

Die schwedische Baukunst dieses Menschenalters, sagt auch der Schwede Nordensvan, „bietet wenig Interessantes; sie ist karg und dürftig und hält am reinen Stil fest". Den fortgesetzten Empirestil, der gemeint ist, nennen die Schweden nach ihrem damaligen König den Karl-Johann-Stil. Immerhin verdienen zwei schwedische Meister aus der Biedermeierzeit dieses Stiles, Blom und Nyström, genannt zu werden. Fredrik Blom (1781—1853), der Architekturprofessor an der Stockholmer Akademie wurde, baute 1820 das feine kleine Schloß Rosendal, dessen Inneneinrichtung ein gutes Beispiel einheitlicher Stilbildung ist, 1823—42 aber die Kirche auf der Schiffsinsel (Skeppholmskyrkan), einen flachgekuppelten Achteckbau mit vier Giebelvorsprüngen und einer Bekrönung, die einem leichten offenen Rundsäulentempelchen gleicht. Axel Nyström (1793—1868), der in Paris unter Lebas (S. 125) gearbeitet hatte, nahm in Stockholm vor allem am Ausbau des Königsschlosses teil. Unter dem Namen des „Weißen Meeres" ist sein großer Festsaal berühmt. Als es sich aber 1845 darum handelte, den Stockholmer Kunstschätzen eine würdige Behausung zu schaffen, wandte man sich doch an den Berliner A. Stüler (S. 172), der das „Nationalmuseum" seit 1850 in reinem, prächtigem Renaissancestil aufführte. Der vorspringende Mittelbau ist reich mit Bildwerk geschmückt. Der innere Vorsaal gehört zu den vornehmsten Schöpfungen Stülers.

In Dänemark, dessen Baukunst wir bis zu Chr. Fr. Hansens klassischer Frauenkirche verfolgt haben (S. 112), trat jetzt Hansens Schüler Peter Malling (1781—1865) hervor, der zwischen 1821 und 1836 den stattlichen Neubau der Kopenhagener Universität mit seiner schlicht vornehmen Vorhalle und seiner fein ausgestatteten Aula baute. Selbständiger und eigenartiger entwickelte Michael Gottlieb Bindesböll (1800—1856) sich, der 1834—38 Italien und Griechenland bereiste und dann 1838—47 in Kopenhagen das ernste Thorvaldsenmuseum schuf, in dessen schweren Verhältnissen, abgeschrägten Formen und bemalten Außenwänden sich Altägyptisches, Altetruskisches und Altgriechisches nicht unglücklich vermischen. Bindesböll strebte nach jeder Richtung über den Klassizismus hinaus. Erbaute er doch die Rathäuser zu Thisted und zu Stege in Renaissanceformen, die Kirche in Hobro sogar im gotischen Stile.

Dem strengsten Hellenismus aber, wie ihn außer ihnen nur Thomas Hamilton in Edinburg und Schinkel in Berlin vertraten, huldigten die beiden jüngeren dänischen Brüder Hansen, denen es vergönnt war, ihren griechischen Stil in Athen selbst, wo er hingehörte, zu verwerten. Beide waren in Kopenhagen geboren und starben in Wien.

Hans Christian Hansen (1803—83), der ältere, war 1838 in Athen an dem Wiederaufbau des Niketempels beteiligt und baute 1837—42 die 1837 gegründete Universität der Ilissosstadt, einen ionischen Edelbau von reinen Verhältnissen. Lehrreich aber ist, daß Hansen in Holbäk auf Seeland auch eine romanische Kirche schuf. Theofil Edvard Hansen (1813—91) wurde 1846 nach Wien berufen, wo wir ihn im nächsten Zeitraum wiederfinden werden. In Athen aber baute er 1842 die anspruchslos feine Sternwarte und bald darauf den Prachtbau der Akademie der Wissenschaften (Abb. 84) mit seinen edlen ionischen Säulenhallen und seiner Bemalung und Vergoldung im Sinne der altgriechischen Polychromie.

In Christiania endlich wurde unter Mitwirkung Schinkels 1841—51 das ebenfalls streng klassizistische Universitätsgebäude errichtet, dessen vornehmes Treppenhaus sein bester Teil ist. Aber auch das Königsschloß der norwegischen Hauptstadt, das 1823—48 erbaut wurde, ist mit seinem vorspringenden Mittelbau, seiner Säulenvorhalle und seinen zurücktretenden Seitenflügeln ein durchaus klassizistisch empfundenes Bauwerk.

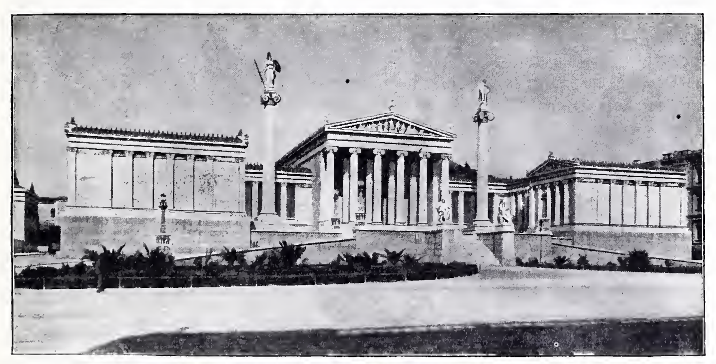


Abb. 84. Theophil Hansens Kunstakademie in Athen. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Berlin.

2. Die skandinavische Bildnerei von 1815 bis 1848.

Hatte Schweden schon im 18. Jahrhundert in Sergel (S. 113) einen selbständigen bedeutenden Vorläufer Thorvaldsens besessen, so verleugnete seine Bildhauerei auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht die klassizistische Richtung dieses Meisters. Als Sergels Nachfolger tritt uns zuerst Erik Gustaf Goethe (1779—1838) entgegen, dessen Standbild König Karls XIII. im Königsgarten ebensowenig von warmem Leben erfüllt ist wie seine Bacchantin im Nationalmuseum zu Stockholm. Noch abstrakter aber ist die Kunst Johann Niklas Byströms (1783—1848), der fast ganz in Rom lebte und arbeitete. Seine Kunst, die man z. B. im Stockholmer Nationalmuseum durch seine Juno mit dem Herkulesknaben kennenlernt, wirkt wie ein flauer Nachklang Canovas. Am wärmsten ist er in seinen Bildnissen, wie dem Sitzbild Lennés im Botanischen Garten zu Upsala, am kältesten in religiösen Darstellungen, wie dem Christus mit Glaube, Liebe und Hoffnung im Dom zu Linköping.

Lebensvoller als diese beiden Meister war der nur wenig jüngere Bengt Fogelberg (1786—1854), der nicht nur in Rom, sondern auch in Paris gewesen war. Seiner

eigentlichen klassizistischen Zeit, in der er Thorvaldsen am nächsten verwandt erscheint, gehören z. B. sein marmorner Paris von 1825 und Amor mit den Waffen des Mars in Drottningholm an. Daneben hatte er sich schon früh mit der selbständigen Gestaltung der nordischen Götter befaßt; 1828 erhielt er den Auftrag, Odin in großem Maßstab auszuführen; das 1831 vollendete Werk wurde als bahnbrechende Neuschöpfung begrüßt; 1844 folgten Thor und Baldur. Die drei Marmorriesen halten im Treppenhaus des Nationalmuseums in Stockholm Wache. Noch später wandte Fogelberg sich der Schöpfung geschichtlicher Königscharaktere zu. Seine eherne, 1854 in München gegossene Reiterfigur Karl Johanns in Stockholm und sein Standbild Gustav Adolfs in Gotenburg sind von geschichtlichem Wirklichkeitsleben erfüllt.

In Dänemark ging die Bildhauerei ähnliche Wege. Auch Fogelbergs Altersgenosse, der zum Dänen gewordene Bremer Hermann Ernst Freund (1786—1840), war vom Klassizismus ausgegangen, schuf sein Eigenstes aber auf dem Boden der altnordischen Romantik. In Rom hatte er sich seit 1818 eng an Thorvaldsen angeschlossen. Seine frühe Marmorgruppe „Chloë, ihr Lamm tränkend“ im Kopenhagener Museum wirkt ganz thorvaldsensch. Schon 1821 aber schuf er das Relief der Weissagung der Nornen, das der Ny-Carlsberg-Glyptothek gehört. Sein Hauptwerk, der Götterdämmerungsfries Ragnarök, der aus mehr als 90 Hochreliefsiguren besteht, entstand zwischen 1823 und 1826 in Rom. Seine Marmorausführung im Schlosse Christiansborg wurde erst 1841 von Bissen vollendet, verbrannte aber 1844 mit dem Schlosse. Freunds lebensvolle Marmorherme des Grafen Stolberg gehört der Münchener Neuen Pinakothek. Gestaltungskräftig genug, suchte Freund die mittelalterlich-skandinavische Eddamythologie der Kunst dienstbar zu machen; und gerade das klassizistische Grundgefühl, mit dem er ihre Gestalten verkörperte, machten sie seiner Zeit annehmbar.

Von den Schülern Thorvaldsens, die seine Kunst in Dänemark verbreiteten, steht ihm Hermann Vilhelm Bissen (1786—1840) am nächsten. In Thorvaldsens Richtung, ohne dessen strammere Geschlossenheit zu erreichen, bewegen sich seine bis 1848 entstandenen Idealwerke, deren meiste im Bissen-Saal der Ny-Carlsberg-Glyptothek vereinigt sind. Das Blumenmädchen von 1829 sei hervorgehoben. Nach einem Entwurfe Thorvaldsens modellierte Bissen 1833—34 das 1837 enthüllte Gutenberg-Denkmal in Mainz. Als ihm in Dänemark nach 1848 die Herstellung öffentlicher Denkmäler zufiel, zeigte sich, daß die Naturnähe seinem Wesen noch besser entsprach als die Stilisierung. Sein „tapferer Landsoldat“ von 1850 in Fredericia, sein Standbild des Dichters Öhlenschläger von 1855 und sein Erzstandbild Frederiks VI. von 1856 in Kopenhagen gehören zu den tüchtigsten Arbeiten lebenswahrer Bildniskunst. Seine bedeutendste biblische Gestalt aber ist sein eherner Riesenmoses mit den erhobenen Gesetzestafeln vor der Frauenkirche in Kopenhagen.

Jens Adolf Jerichau (1816—83), dem ebenfalls ein besonderer Saal in der Ny-Carlsberg-Glyptothek eingeräumt ist, war Schüler Freunds. Auch er hielt im Grunde durchaus an der hellenisierenden Formensprache der Schule fest, brachte aber eine großzügigere Auffassung, eine vollere Körperlichkeit und eine lebhaftere Bewegung in den Stil. Sein Adam und Eva in Ny Carlsberg, die einander anzustaunen scheinen, und sein Pantherjäger im Kunstmuseum zu Kopenhagen gehören zu seinen besten Werken.

Auch das ältere Geschlecht der norwegischen Bildhauer dieser Zeit stand unter Thorvaldsens und Bissens Einfluß. Hans Michelsen (1789—1859), der für den Drontheimer Dom zwölf Apostel schuf, und Julius Middelthun (1820—86), der Meister guter Bildnisbüsten und Standbilder, sind hier die Gründer einer nur langsam lebendiger werdenden Schule.

3. Die skandinavische Malerei von 1815 bis 1848.

Zwischen 1815 und 1848 gab es eine bodenständige Malerei in Schweden nur erst in dürftigen Ansätzen. Schwedische Kenner selbst bezeichnen noch heute die schwedische Kunst als Treibhauspflanze. Sie bodenständig zu machen, wurde 1846 unter der Leitung N. M. Mandelgrens, des Herausgebers der „Monuments scandinaves du Moyenage", die „Künstlergilde" gegründet, die mit der Feder jedoch erfolgreicher war als mit dem Pinsel. Bis 1848 bietet die schwedische Malerei, wie sie uns von Gauffin und von Nordensvan geschildert worden, der allgemeinen Kunstgeschichte nur wenig Anknüpfungspunkte dar. Durch Deutschland zogen die jungen schwedischen Künstler nach Paris und nach Rom. Daß jeder Maler in Rom gewesen sein müsse, galt in Schweden wie in Deutschland beinahe als selbstverständlich.

Diese „römische" Periode der schwedischen Malerei trat aber erst in den dreißiger und vierziger Jahren stärker hervor. Von den noch im 18. Jahrhundert geborenen schwedischen Malern zeigen immerhin einige noch ein einigermaßen besonderes Gesicht. Dies gilt vor allem von dem Landschaftsmaler Karl Johann Fahlkrantz (1774—1861), der, schon zu Anfang des Jahrhunderts angesehen, noch während dieses ganzen Zeitraums seinen Platz in der schwedischen Kunst behauptete. Sein Ziel ist die nordische romantisch-poetische Stimmungslandschaft, wie sie Carus in Dresden predigte und, freilich in anderer Art, Kaspar David Friedrich malte.

Es muß Fahlkrantz hoch angerechnet werden, daß er, als ihm 1805 akademische Reisegelder bewilligt wurden, darum nachsuchte und die Erlaubnis erhielt, sie zu Reisen in seiner nordischen Heimat benutzen zu dürfen. Steigerte er die Wälder, Felsen und Küsten Schwedens ins Große und Phantastische, so war das sein Künstlerrecht; und stattete er sie mit bald kräftigeren, bald zarteren, oft ungewöhnlichen Farbenwirkungen wie Violett und Rosa aus, so erreichte er gerade durch sie die seelischen Stimmungen, die er erstrebte. Doch reichten seine Kräfte nur selten so weit, auch die Nachwelt zu überzeugen. Das Stockholmer Nationalmuseum besitzt sein „Schloß Kalmar im Mondschein" und zwei kleine romantische Landschaften seiner Hand. Reich ist er in den schwedischen Königs- und Herrenschlössern vertreten.

Von den Figurenmalern hatten Fredrik Westin (1782—1862), der seinen Zeitgenossen als der schwedische Rafael oder Correggio erschien, und Johann Gustaf Sandberg (1782 bis 1854), der der schwedischen Bildnismalerei kräftige Akzente verlieh, noch nicht die Alpen überschritten. Westins flaue Kunst kennzeichnet seine Verklärung Christi in der Jakobskirche zu Stockholm. Sandbergs Hauptwerk sind seine 1831—36 entstandenen Fresken aus der Geschichte Gustav Wasas im Dom zu Upsala, deren sittenbildliche Züge ihre Gesamtwirkung schwächen.

Die jüngeren, erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts geborenen schwedischen „Emigrantenmaler" können hier nicht hergezählt werden. Karl Wahlboom (1810—58), der schon in Paris gelernt hatte, war zunächst strammer Zeichner zu Gesängen Ossians und der Edda, dann vor allem tüchtiger Pferde- und Tierzeichner und daher auch Schlachtenmaler. Sein Tod Gustav Adolfs in der Schlacht bei Lützen von 1855 in Stockholm zeigt die Entwickelungsstufe, der er angehört. In Paris und in Rom gewesen war aber auch Niels Johann Olsson Blommér (1816—53), dessen ganzes Streben dennoch der Verherrlichung der schwedischen Natur und der schwedischen Sagen- und Märchenwelt galt. Seine mit nordischen Fabelwesen bevölkerten Landschaften erinnern manchmal an die Art unseres Schwind, manchmal im voraus an die Kunst Böcklins. Bilder wie sein Nöck mit Ägirs Töchtern von 1850 in Stockholm sind malerisch und poetisch zugleich empfunden.

Die norwegische Malerei dieses Zeitraums, über die wir durch Aubert unterrichtet sind, ist aufs engste mit der Dresdner und der Düsseldorfer Malerei dieser Zeit verknüpft. Sie erstarkte im engsten Anschluß an die deutsche Kunst, gab ihr von Anfang an aber auch Eigenes zurück. Brachte doch Johann Christian Claussen Dahl (1788—1857), der Begründer der norwegischen Nationalkunst, der die Kopenhagener Akademie besucht hatte, ehe er Akademieprofessor in Dresden wurde, den gesunden nordischen Wirklichkeitsblick seiner Zeit, der freilich noch oft am Einzelnen hängen blieb, mitten im Herzen Deutschlands zur Geltung (S. 205). Seine Birke im Sturm (vgl. Abb. 83 auf S. 207) bei Herrn Staatsminister Michelsen in Bergen kennzeichnet seine Art.

Dann folgte die lange Reihe norwegischer Maler, die zu unauslöslichen Mitgliedern der Düsseldorfer Schule wurden. An ihrer Spitze steht Adolf Tidemand (1814—76; S. 201), der einst hochgefeierte Sittenschilderer aus dem norwegischen Volksleben, der noch Schüler Wilhelm Schadows gewesen war; die übrigen schlossen sich erst im nächsten Zeitraum an.

Von dem buntscheckigen Grunde der gesamtskandinavischen Malerei dieses Zeitraums hebt sich der Hauptzweig der dänischen Malerei in ruhiger Geschlossenheit ab.

Die heimbürtige Nüchternheit, Sachlichkeit und Ehrlichkeit, die uns schon in Juels (S. 116) Bildern als völkische Grundzüge der selbständigen dänischen Malerei auffallen, blicken uns dann in verstärktem Maße aus den Bildern Christoffer Wilhelm Eckersbergs (1783 bis 1853) an, der als der Begründer der dänischen Malerei des 19. Jahrhunderts gefeiert wird, aber eigentlich doch nur in die Fußtapfen seines Vorgängers Juel tritt. Eckersberg, der in Kopenhagen Abildgaards (S. 116), in Paris (1810—13) Davids Schüler gewesen war, in Rom (1813—16) unter Thorvaldsens Einfluß geriet, ging nach seiner Heimkehr von klassizistischen Jugendbildern, wie dem Durchzug der Israeliten durchs Rote Meer (1815) im Kopenhagener Museum, in Bildnissen und Landschaften zu jenem treuherzigen, schlichten Realismus über, der dänische Menschen, dänische Gelände und das dänische Meer naturgetreu wiederzugeben trachtete. Dreiundzwanzig Bilder aller seiner Arten, deren ehrliche malerische Technik uns heute natürlich oft hart vorkommt, befinden sich im Kopenhagener Kunstmuseum. Die Vielseitigkeit des Meisters, der in seinem Alter vorzugsweise Bildnisse auf dem Sund dahingleitender Segelschiffe malte, wie er in seiner mittleren Lebenszeit Männer-, Frauen-, Kinder- und Familienbildnisse geschaffen hatte, erklärt sich gerade durch die Sachlichkeit seiner Auffassung, die sich allen Gegenständen gegenüber gleichblieb. Poetische Auffassung wird ihm niemand nachrühmen können. Aber vielleicht ist es doch nicht ganz unkünstlerisch, die Freude, die die schlichte Natur in einem auslöst, unverfälscht in sein häusliches Heim zu übertragen.

Die meisten und treuesten Schüler Eckersbergs retteten seine ansprechende, aufrichtige Prosa bis tief in die romantische Zeit hinein. Nicht zu seinen getreuesten, aber zu seinen ältesten Schülern gehört Jörgens Valentin Sonne (1801—90), der in München und in Italien fremde, auch romantische Einflüsse in sich aufnahm, und sich schließlich, soweit sein dänisches Herz beteiligt war, aber auch der Schlachtenmalerei hingab. An seine Münchener Zeit erinnert die 1829 gemalte Szene aus dem Tiroler Aufstand; durch den schleswig-holsteinischen Krieg wurde unter anderem seine „Schlacht bei Isted" von 1851 in Kopenhagen eingegeben. Am meisten er selbst aber ist er in dem Fischer von 1844 und den Tisvilder Heimatbildern von 1849 und 1850 ebendort. Nicht zu den treuesten Schülern Eckersbergs gehört auch der Norweger Martinus Rörbye (1803—44), dessen Bilder aus dem südlichen Volksleben in Kopenhagen hart und unmalerisch wirken.

Treueste Schüler Eckersbergs aber, die auch ihre italienische Reise nur vorübergehend aus dem Geleise brachte, waren Vilhelm Bendz, Konstantin Hansen und Christen Köbke. Vilhelm Bendz (1804—38) eilte bei aller Schlichtheit seiner Auffassung in der Beobachtung der Menschen und Dinge in ihrer Umflutung von Licht und Luft seiner Zeit voraus. Schon seine älteren Bilder im Kopenhagener Museum, wie der Maler, der sein Bild im Spiegel betrachtet, von 1826, zeigen die ganze Unmittelbarkeit seiner Naturbeobachtung. Sein gestaltenreichstes und zugleich durch sich kreuzende Lichtwirkungen am meisten überraschendes Bild, die Künstlergesellschaft in einem Münchener Kaffeehaus, ist im Thorvaldsen-Museum gelandet. Konstantin Hansen (1804—80) beobachtete klare landschaftliche Fernen mit derselben Treue wie die Menschen und Gegenstände der nächsten Nähe. Sein berühmtes Bild der sieben dänischen Künstler in Rom (Abb. 85), die sich, vom hereinflutenden Licht umflossen, vor der offenen Balkontür ihres Zimmers, allerdings etwas absichtlich, um gemalt zu werden, aufgestellt und hingesetzt haben, befindet sich seit 1913 im Kopenhagener Staatsmuseum. Auf anderem Boden stehen Hansens Spätwerke aus der nordischen und der griechischen Mythologie, wie sein stilvoll bewegtes Gastmahl Ägirs im Museum und seine klassisch angehauchte Freskenfolge in der Eingangshalle der Universität Kopenhagen. Aber er blieb auch in diesen Bildern der innerlich wahren Wiedergabe geistig erschauter Vorgänge treu. Christen Köbke (1810—48) erweist sich als Bildnismaler von breiter und geistvoller werdender Pinselführung, als Landschafter von selbständigster Beobachtung der Tonwerte der Natur. Sein alter Schiffer von 1832, sein Sommermorgen zu Österbro von 1836 und sein Dosseringen von 1838 in Kopenhagen spiegeln die nüchterne, aber liebenswürdige Unbefangenheit der Schule wider.

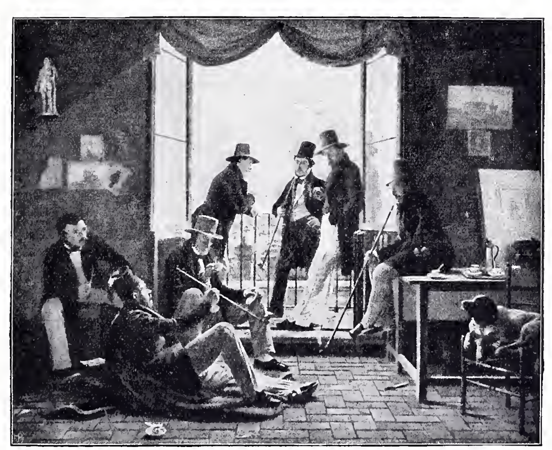


Abb. 85. Dänische Künstler in Rom. Gemälde von Konstantin Hansen im Staatsmuseum zu Kopenhagen. Nach K. R. Langewiesche: Dänische Maler.

Der bedeutendste Schüler Eckersbergs war aber doch wohl Vilhelm Marstrand (1810 bis 1873), der von leicht ins Lächerliche gezogenen Darstellungen aus Holbergs Lustspielen, von echt und schlicht empfundenen Schilderungen des italienischen und des dänischen Volkslebens und von köstlich-lebendigen Bildnisschöpfungen ausging, um bei weltlichen und religiösen Geschichtsbildern, wie seinen stilvoll ruhigen Wandgemälden in der Aula der Kopenhagener Universität und dem großen, veronesisch empfundenen Gastmahl von 1869 im Kopenhagener

Museum, anzulangen. Die Landschaft lag ihm fern. Nicht weniger als 32 Bilder aller seiner Arten besitzt das Kopenhagener Museum, eines seiner Lustspielbilder (von 1852) auch die Hamburger Kunsthalle. Seine letzten Bilder weisen schon in die Folgezeit voraus.

VII. Die italienische Kunst von 1815 bis 1848.

Vorbemerkungen. — 1. Die italienische Baukunst dieses Zeitraums.

Die italienische Kunst des 19. Jahrhunderts litt unter dem Druck ihrer großartigen Vergangenheit, die einerseits unvorteilhafte Vergleiche herausforderte, anderseits ihre Befreiung aus den Banden der Überlieferung erschwerte. Blieb Italien auch im 19. Jahrhundert das Ziel der Wanderzüge der Künstler ganz Europas, so galten diese doch zunächst den früheren Kunstschöpfungen und den Reizen der Landschaft und des Volkslebens Italiens. Tatsächlich hat zwischen dem Bildhauer Canova (1757—1822) am Anfang und dem Maler Segantini (1858—99) am Ende des Jahrhunderts kein italienischer Künstler einen Einfluß über die Alpen herüber ausgeübt; und tatsächlich hat die italienische Kunst des 19. Jahrhunderts, über die z. B. Callari und Willard besondere Schriften geschrieben haben, ihr Bestes im Anschluß an die mitteleuropäische Bewegung geleistet, der sie meist in einiger Entfernung folgt.

Die farbigen örtlichen Unterschiede, die die italienische Kunst der früheren Jahrhunderte so reich machten, waren vor dem ausgleichenden Hauche des Klassizismus erloschen.

Mailand war nach wie vor ein Hauptsitz der italienischen Baukunst, die von dem Klassizismus der Schüler Piermarinis und Pollacks (S. 10—11) beherrscht wurde. Pollacks Schüler war Carlo Amati (1776—1852), der nach dem Tode seines Lehrers (1806) neben Zanoja (S. 11) an dem Weiterbau der Fassade des Domes beschäftigt war, im übrigen aber als Lehrer der Baukunst an der Akademie während der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts an dem starrsten Klassizismus festhielt. Sein Hauptbau, die 1836 begonnene große Kirche San Carlo in Mailand, ist mit prächtiger achtsäuliger Giebelvorhalle nach der Art des Pantheons in Rom versehen, aber im Inneren nur dürftig ausgestattet.

Schüler der Mailänder Akademie war aber auch Pietro Bianchi aus Lugano (1787 bis 1849), unter dessen Händen Neapel seine klassizistische Hauptschöpfung, die Kirche San Francesco di Paola (Taf. 2, Abb. 2) an der Piazza del Plebiscito, erhielt, deren Bau 1831 vollendet wurde. Mit ihrer Flachkuppel, die im Inneren von 32 korinthischen Säulen getragen wird, und ihrer Giebelhalle, die aus acht ionischen Säulen besteht, gehört sie zu den bewußten Nachahmungen des Pantheon in Rom, dessen ruhige Größe sie freilich ebensowenig erreicht wie die Flügelhalle von 44 dorischen Säulen, die sich ihren beiden Seiten in flachem Halboval anschließt, dem Platze die Tiefenwirkung von Berninis Platz vor der Peterskirche verleiht.

Ein jüngerer Landsmann Bianchis aber, dessen Hauptwirksamkeit Österreich gehört (S. 177), war Pietro de Nobile (1774—1854), der Direktor der Bauschule an der Wiener Akademie wurde. Nobile war hellenisierender Neuklassizist im vollen Sinne des Wortes. Auch seine pantheonartige Kirche Sant' Antonio Nuovo von 1827 zu Triest, deren sechssäulige ionische Vorhalle sich im Canale Grande spiegelt, kennzeichnen seine Richtung.

Norditaliener war übrigens auch Luigi Poletti von Modena (1792—1869), der Baumeister, der in diesem Zeitraum in Rom die Hauptrolle spielte. War die Aufgabe, die alte Basilika San Paoli fuori le Mura nach dem Vernichtungsbrande von 1823 wieder aufzubauen (S. 13), 1825 Camporesis Schüler Pasquale Belli zugefallen, so hatte dieser seinen

Mitschüler Poletti schon kurz vor seinem Tode (1833) als Mitarbeiter angenommen; Belli hatte die Arbeit aber erst so wenig gefördert, daß der glänzende Bau, wie er 1840 im Inneren vollendet wurde, im wesentlichen als Polettis Schöpfung anzusehen ist. Dieser aber wollte sein Werk nicht als einfache Wiederherstellung des Alten, sondern als selbständige Neuschöpfung auf der alten Grundlage gewürdigt wissen. Die alten kannellierten korinthischen Säulen ersetzte er durch neue, glattmarmorne mit frischen, von ihm selbst gezeichneten korinthischen Kapitellen, die innere Oberwand des Mittelschiffes versah er mit einer neuen Feldereinteilung, und an die Stelle des alten offenen Dachstuhls trat eine flache Kassettendecke. Jedenfalls ist der Neubau, wie er jetzt, wohlabgewogen, strahlend und lichtdurchflutet dasteht, die bedeutendste Bauschöpfung Roms, ja ganz Italiens in diesem Zeitraum.

2. Die italienische Bildnerei von 1815 bis 1848.

Seit mehr als 2000 Jahren hatte die Bildhauerei auf italienischem Boden geblüht. Noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte das schöne, von den Alpen und dem Meere begrenzte Land in Canova, der 1806 starb, nicht nur sich selbst, sondern der Welt einen Bildhauer geschenkt, der den Größten vor ihm angereiht wurde. Plötzlich konnte die bildnerische Kraft hier nicht versiegen; und in der Tat hat es auch zwischen 1815 und 1848 in Italien an begabten Bildhauern nicht gefehlt, die teils in den klassizistischen Gleisen Canovas und Thorvaldsens weiterschufen, teils mit erneutem Naturgefühl neuen Stilen zustrebten.

Zu den eigentlichen Schülern Canovas gehörte Carlo Finelli von Carrara (1785 bis 1853), von dessen glatt akademischen Bildwerken zunächst die große Marmorgruppe des Satanssturzes von 1836—44 in der Superga bei Turin Aufsehen erregt. Durch Thorvaldsens Alexanderzug (S. 114) war sein Triumph Konstantins im Quirinal eingegeben. Für den Duke of Devonshire schuf er die beiden Venusstandbilder und Amor mit dem Schmetterling in Chatsworth. Schüler Canovas waren aber auch Adamo Tadolino von Bologna (1788—1868), dessen meist mythologische Bildwerke, wie die Bacchantin der Galerie Borghese, sich eng an die Schöpfungen seines Meisters anlehnen, und Rinaldo Rinaldi (1793—1873), zu dessen bekanntesten, neuklassizistisch gehaltenen Bildwerken der Adonis und die Gruppe Achilleus und Chiron in der Akademiesammlung zu Venedig zählen.

Ein Schüler Canovas, der zu Thorvaldsen überging, aber war Pietro Tenerani von Carrara (1789—1869), der wegen seiner klassizistischen kalten Formenschönheit von ganz Europa bewundert und beschäftigt wurde, in seinen späteren Werken aber die Wendung zur Natur und zum Leben mitmachte. Lehrreich ist, daß seine früheren Bildnisse noch in antiker Tracht und Aufmachung prangen, während die späteren, wie das charaktervolle, schlank in sich abgeschlossene Standbild des Befreiers Bolivar in Bolivia von 1842, dem Faltenwurf der Zeittracht ähnliche Reize abzugewinnen suchten wie dem der antiken Gewänder. Entschieden unter Canovas Einfluß steht Teneranis Marmorgruppe der Venus, der Kupido den Dorn aus dem Fuße zieht (1822), in Chatsworth. Wärmeres Leben atmet sein schönes Relief der Kreuzabnahme von 1844 in San Giovanni in Laterano. Bei alledem aber wirkt sein Friedensengel von 1861 in der Friedenskirche zu Potsdam noch klassizistisch genug.

Neben diesem klassizistischen Stil erblühte nun aber schon in diesem Zeitraum in Italien eine andere lebenswärmere Richtung, in der der Toskaner Lorenzo Bartolini (1777—1850) die Führung hatte. Bartolini rang sich nach klassizistischer Schulung zu der Erkenntnis durch, daß nicht die Gipse nach antiken Marmorstandbildern, sondern die warmen

Leiber lebender Modelle die Grundlage der plastischen Formensprache bilden müssen; und er gilt daher als der Begründer des neueren italienischen Naturalismus, wenngleich dieser freilich bei ihm noch von hundert herkömmlichen Rücksichten umwunden war. Als epochemachend wirkte seine Carità (1824) im Palazzo Pitti; zu seinen reifen Hauptwerken gehört das Denkmal des Generals Fürst Demidoff (1828) in Florenz, das in seiner Gesamterscheinung namentlich durch die Gewandung des Dargestellten immer noch zur klassizistischen Schule gehört.

Nach Bartolini galt Luigi Pampaloni (1791—1847) als Leiter der toskanischen Bildnerei auf ihren neuen Pfaden. Seinen Ruhm erwarb er sich 1827 durch das „betende Kind", das in Marmorausführungen in der Galerie Tosio in Brescia und im Palazzo Bianco in Genua erhalten ist. Zu seinen Hauptwerken gehört das Riesenstandbild Peter Leopolds I. auf der Piazza di Santa Caterina zu Lucca.

Ein Menschenalter jünger als Bartolini und Pampaloni, stellte sich ihnen aber bald Pio Fedi an die Seite (1816—92), dessen Hauptwerk die lebendig bewegte und doch geschlossene Gruppe des Raubes der Polyxena in der Loggia de' Lanzi zu Florenz ist.

Während in den Schöpfungen dieser Meister das Fleisch der dargestellten Menschen schon blühendes natürliches Leben atmet, können sie sich in der Darstellung der Gewänder immer noch nicht von der hergebrachten Formengebung befreien. Den entscheidenden Schritt zur völligeren Hingabe an die Natur tat erst Giovanni Dupré von Siena (1817—82), der ruhmreiche, vielseitige, von frischem Wirklichkeitssinn, aber auch von reinem Schönheitsgefühl erfüllte Schöpfer des „Abel" und des „Kain" (1842) des Palazzo Pitti (Abb. 86), der wunderbar rührenden Pietà (1863) auf dem Misericordia-Friedhof zu Siena und des mißlungenen Cavourdenkmals (1873) in Turin, das mit seiner kolossalen, aber nicht innerlich großen Gestalt des Staatsmannes und seinen nicht recht zusammengehaltenen allegorischen Figuren dem Zeitgeschmack Rechnung trägt.

In Mailand blühten als Nachfolger Marchesis Meister wie Benedetto Cacciatori (1794—1881), dessen lebensvolles, in der Zeittracht gehaltenes Standbild des Baumeisters Cagnola in der Brera schon den Einfluß Bartolinis verrät, und Pietro Magni (1817 bis 1877), dessen Standbild Leonardo da Vincis vor dem Scala-Theater noch fortgeschrittener in dieser Richtung erscheint. In Turin aber schuf Carlo Marochetti (1805—67), der die Pariser Schule durchgemacht hatte, 1831 das lebendig-romantische Reiterbild des geharnischten Herzogs Emanuele Filiberto von Savoyen (Abb. 87).

3. Die italienische Malerei von 1815 bis 1848.

Die italienische Malerei dieses Zeitraumes war nur noch ein Schatten ihrer einstigen Größe. Die Abhängigkeit von rückständigen oder auswärtigen Mächten lastete auch auf ihr; und was sie an eigenem Gesichte behielt, blickte blaß und gelangweilt drein.

Aus der Fülle der fleißigen und oft mit Bestellungen überhäuften Anhänger Camuccinis, Benvenutis und Appianis (S. 19), die überall Fresken, Altarblätter oder Zimmerbilder zu malen hatten und im Hochmut der echten „Historienmaler" weder Landschafts-, noch Sittenmaler aufkommen ließen, können hier nur wenige hervorgehoben werden. Schulbildend wirkte in Mailand der Florentiner Luigi Sabatelli (1772—1850), der seine beiden talentvollen Söhne Francesco (1803—29) und Giuseppe (1813—43) Sabatelli überlebte. Seine frischesten Schöpfungen sind seine 1822—25 im Iliassaal des Palazzo Pitti zu Florenz ausgeführten Decken- und Bogenfeldfresken aus dem Homerischen Heldengedicht.

Die Schule Benvenutis an der Akademie von Florenz aber führte nach dessen Tode der Florentiner Giuseppe Bezzuoli (1784—1855) weiter, der uns am annehmbarsten in seinen Fresken aus dem Leben Cäsars von 1836 in einem der unteren Zimmer des Palazzo Pitti erscheint.

In Rom bildete Francesco Podesti von Ancona (1800—1895), ein ungemein langlebiger, fruchtbarer und angesehener Meister, das erste erfolgreiche Gegengewicht gegen die Schule Camuccinis, von der er ausgegangen war. Noch ganz auf klassizistischem Boden gewachsen, eine seiner feinsten Früchte, ist sein Bild „Eteokles und Polyneikes" von 1824 im Podesti-Museum seiner Vaterstadt. Später suchte er sich durch eingehendes Studium der großen Hochrenaissancemaler deren Stil anzueignen. Er wurde also Eklektiker. Sein kraftvollstes Altarblatt ist die Marter des hl. Lorenz im Dom von Ancona. Seine Belagerung von Ancona im Rathaus seiner Vaterstadt erhielt goldene Medaillen auf den ersten Weltausstellungen in London und Paris. Sein Triumph der Venus in der Galleria d'Arte moderna in Rom aber zeigt die ganze Glätte und Buntheit, für die man sich damals begeisterte.



Abb. 86. Giovanni Duprés Kain im Palazzo Pitti zu Florenz. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Auf die Meister der Frührenaissance und des 14. Jahrhunderts aber griffen, wie wir gesehen haben (S. 182), die deutschen Meister in Rom zurück, die sich dort um Overbeck und Cornelius scharten. Der von ihnen ausgehenden präraffaelitischen Bewegung, die die Italiener als „Purismo" bezeichnen, schlossen sich auch einige italienische Maler an, die, wenn auch manchmal auf irdischeren Wegen als Overbeck und die Seinen, ähnlichen Zielen zustrebten wie diese. An der Spitze dieser Puristen steht Tommaso Minardi von Faënza (1787 bis 1871), dem sein Schüler Guglielmo de Sanctis 1829 eine liebevolle Untersuchung gewidmet hat. Mehr Zeichner als Maler und mehr Lehrer als Künstler, offenbart er seine vorrafaelische Richtung, die doch oft genug bei Rafael selbst anlangt, hauptsächlich in den zahlreichen Zeichnungen, die er hinterlassen hat. An Overbeck knüpften Antonio Marini (1788—1861) in Florenz, der 1847 eine Madonna mit einer Engelglorie in der Carceri-Kirche zu Prato malte, und der Römer Antonio Bianchini (1803—84) an, der hauptsächlich mythologische Bilder schuf. Wirklicher Schüler Overbecks und Cornelius' war der zum Römer gewordene Münchener Alexander Maximilian Seitz (1811—88), der unter anderem die Heimkehr des verlorenen Sohnes in Santa Trinità zu Rom malte und hier schulbildend weiterwirkte.

Der bedeutendste italienische Präraffaelit oder „Purist" aber war Luigi Mussini (1813—88), der nach sehr bewegten Wanderjahren eine Schule in Siena gründete. Mussini war von italienischen Eltern in Berlin geboren, aber jung nach Florenz gekommen, wo er Schüler Benvenutis und Bezzuolis wurde. Daß er von der deutsch-römischen Bewegung ausgegangen war, leugnete er nicht, aber er verwahrte sich dagegen, ein Nachahmer Overbecks zu sein wie jener Antonio Marini. Tatsächlich ging Mussini, indem er an die realistische Kraft der italienischen Quattrocentisten anzuknüpfen suchte, in seiner glattbunten Art doch andere Wege als diese. Sein Musica sacra in der Akademie zu Florenz gehört zu seinen früheren Werken. Sein Symposion Lorenzos de' Medici von 1882 in der Akademiesammlung zu Florenz ist die Wiederholung eines vor 1850 in Paris gemalten Bildes.

An der Spitze der mehr im französischen Sinne romantischen Bewegung Italiens stand der Venezianer Francesco Hayez (1791—1882), der den größten Teil seines Lebens in Mailand verbrachte. Sein Laokoon von 1812 in der Brera ist natürlich streng klassizistisch. Zur Romantik ging er 1820 über. Charakteristisch ist seine Hinrichtung des Dogen Marino Falieri in der Brera. Sein frischestes Bild dieser Richtung, Romeo und Julia in der Villa Carlotta am Comosee, ist 1824 gemalt. Sein Bildnis Cavours von 1864 in der Brera aber zeigt die Unmittelbarkeit seiner Anschauung und die allmähliche Auflockerung seiner Pinselführung.

In Neapel stand Giuseppe Mancinelli (1812—75), dessen Dreieinigkeit in Santa Trinità zu Piano di Sorrento und dessen Tod des hl. Augustinus in Santa Maria di Piedigrotta genannt werden, im Übergang von der alten zur neuen Richtung.

Ausschließlich Figurenmaler aber waren alle diese italienischen Maler dieser Zeit. Als Landschafter wäre höchstens der berühmte Staatsmann Massimo d'Azeglio (1798 bis 1866) in Turin zu nennen, der in Rom Schüler des Niederländers Martin Verstappen war. Der Natur stand er nicht nahe. Seine Ideallandschaften, die mit mythologischen oder geschichtlichen Vorgängen ausgestattet wurden, sind am zahlreichsten in der Turiner Galerie vertreten. Eine Entwickelung von seiner Landschaft mit dem Tod Montmorencys von 1825 bis zu seiner Odysseelandschaft mit Nausikaa von 1866 aber läßt sich kaum erkennen.

Die Weiterentwickelung der Malerei, die auch der Landschaft gerecht wurde, setzte, wie wir sehen werden, auch in Italien erst um 1850 ein.

VIII. Die Kunst der Pyrenäenhalbinsel von 1815 bis 1848.

Vorbemerkungen. — 1. Die spanische und portugiesische Baukunst dieses Zeitraums.

Das stolze Spanien war nach den Befreiungskriegen, an denen es leidenschaftlich und erfolgreich teilgenommen hatte, viel zu sehr mit sich selbst und seinen Kolonien, die es schließlich nicht zu halten vermochte, beschäftigt, um sich in hervorragender Weise an der Lösung der europäischen Kulturaufgaben zu beteiligen. Das endgültig von Spanien getrennte Portugal aber, das durch seinen Bürgerkrieg bis 1833 allen künstlerischen Unternehmungen entfremdet war, gewann erst wieder Mut und Kraft zu künstlerischem Aufschwunge, nachdem die siegreiche Königin Maria II. sich 1836 mit dem Prinzen Ferdinand von Sachsen-Koburg vermählt hatte. Für die spanische und portugiesische Kunstgeschichte dieses Zeitraums kommen außer den schon genannten Schriften (S. 47) noch Werke von Elias de Molins, von Orsorio y Bernard und von G. Temple in Betracht.

Die Baugeschichte Spaniens haben wir an der Hand Schuberts bis zu Villanuevas hellenisch angehauchtem Neuklassizismus (S. 48) herab verfolgt. Erscheint dieser vermeintlich attische Klassizismus Villanuevas (gest. 1811) schon ziemlich kalt und trocken, so flaute der griechische Wind in den Segeln seines besten Schülers Silvestre Perez (1767—1825), der im Nordwesten Spaniens tätig war, noch weiter ab. Als Beispiel seiner Kunst wird der schlichte Theaterbau in Vitoria von 1826 genannt. Antonio Aguado legte seiner als Siegesdenkmal gedachten, 1827 vollendeten Puerta de Toledo in Madrid schon wieder den schwereren, aber echt spanischen Klassizismus Herreras (Bd. 5, S. 93) zugrunde. Nur der mit hoher Attika überbaute Mitteldurchlaß dieses Tores ist rundbogig. Doch sind alle drei Durchlässe von echten gefurchten ionischen Säulen oder Pilastern eingefaßt. Narciso Pascual aber kehrte 1843 mit seinem stattlichen, mit korinthischer Säulenhalle prunkenden Landtagsgebäude, dem Palacio del Congreso in Madrid, zu einem mehr römisch empfundenen Klassizismus zurück.



Abb. 87. Emanuele Filiberto von Savoyen. Bronzebild von Carlo Marochetti in Turin. Nach Spemanns „Museum". (Zu S. 220.)

Inzwischen waren auch die romantischen Richtungen an Spanien nicht ganz spurlos vorübergegangen. Im mittelalterlichen Sinne suchte man wenigstens beim Ausbau der Kathedrale von Sevilla zu verfahren. Doch zeigt der obere Teil ihrer westlichen Schauseite, die 1827 ausgeführt wurde, kein sonderliches Verständnis für die mittelalterliche Formenwelt; und der Turm über der Puerta del Perdón des Orangenhofes, der 1838 errichtet wurde, ist kein einsichtiger Ersatz für das alte Schattendach aus bemaltem und vergoldetem Holzschnitzwerk im maurischen Stile. Daß die spanische Romantik sich im übrigen der maurischen Formen wieder annahm, ist erklärlich genug. Namentlich die Herstellungsarbeiten an der Alhambra zu Granada (Bd. 2, S. 404), die 1828 in Angriff genommen wurden, gaben zu ihrer Wiedererweckung Anlaß. Mit diesen Arbeiten ist

der Name des Baumeisters José Contreras (gest. 1847) ehrenvoll verknüpft. Bauwissenschaftlich fortgeschrittener führte sein Sohn Raphael Contreras (1824—90), der die maurische Baukunst auch in Neuschöpfungen, wie einem Kasino für Nizza und der Capilla del Mihrat in Córdova wieder zu beleben suchte, in großem Umfange, aber mit ungleichem Erfolge weiter.

In Portugal ist aus dieser Zeit nur der Neubau des 1795 abgebrannten, stolz über Belem thronenden Königspalastes Ajuda erwähnenswert, dessen Bau 1820 unter Johann VI. begonnen, aber niemals ganz vollendet wurde. Natürlich zeigt der Bau, den ursprünglich Joseph da Costa e Silva (S. 50) entworfen hatte, nach dessen Berufung nach Brasilien (1812) aber italienische Baumeister weiterführten, den klassizistischen Stil ohne Anspruch auf attische Reinheit.

Die halb maurische, halb gotische Romantik aber vertritt in diesem Zeitraum in Portugal vor allem das aus jäher Felsenschroffe malerisch aufsteigende Castello da Pena über Cintra. Es wurde 1838—41 von dem deutschen Oberst Wilhelm von Eschwege (1777 bis 1855) im Stil der altportugiesischen Klosterbauten errichtet. Der Turm ist dem von Belem (Bd. 4, S. 311, 312) nachgebildet. Haupt erklärt das Penaschloß für das eigenartigste Bauwerk Portugals des 19. Jahrhunderts.

2. Die spanische und portugiesische Bildhauerei von 1815 bis 1848.

Die Kunst Canovas und Thorvaldsens, die zugleich die Kunst des Phidias und Praxiteles zu sein glaubte, wirkte, wie Lafond gezeigt hat, auch in Spanien in diesem Zeitraum weiter.

Nur Namensvettern jenes 1797 gestorbenen Manuel Alvárez (S. 50), dem seine Zeitgenossen den Beinamen des Griechen gaben, scheinen die jüngeren Bildhauer dieses Namens gewesen zu sein. José Alvárez y Cubero (1768—1827), der sich in Rom an Canova (S. 15) angeschlossen hatte, entwickelte sich dort zum vollgültigen Vertreter des Neuklassizismus. Man pflegt ihn in der Tat mit Canova, Thorvaldsen und Flaxman in einem Atem zu nennen. In seinem eigensten Fahrwasser ist er natürlich in seinen Gestalten aus der griechischen Mythologie, wie dem Apollon und dem Antilochos im Modernen Museum zu Madrid. Beliebt war er aber auch als Bildnismeißler. Sein Marmorsitzbild der Isabella von Braganza im Pradomuseum und sein Sitzbild der Königin Maria Luise in der Eingangshalle des Modernen Museums, das auch seine Darstellung der Verteidigung Saragossas von 1817 bewahrt, zeigen ihn auf der Suche nach näherer Fühlung mit der Natur. Sein Altersgenosse Ramon de Barba (1767—1836) beteiligte sich nach seiner Rückkehr von Rom namentlich an der kraftvoll wirkenden bildnerischen Ausschmückung der Puerta de Toledo in Madrid, schuf aber auch das Sitzbild Karls IV. in der Eingangshalle und den echt klassizistischen Hermes im Treppenhaus des Modernen Museums. Der jüngere Alvárez hingegen, José Alvárez y Bougel (1805—30), ein Sohn jenes Alvárez y Cubero, strebte, wie sein Amor im Treppenhause des genannten Museums zeigt, schon nach weicherer Formenfülle. Der hoffnungsreiche Künstler erreichte nur ein Alter von 25 Jahren.

Antonio Sola schuf 1835 das tüchtige Erzstandbild des Cervantes auf der Plaza de las Cortes in Madrid, als Idealgruppe aber „die Kindesliebe", die die Eingangshalle des Modernen Museums schmückt. Antonio Piquer (1806—71) ist der Schöpfer der beiden geistvollen Don-Quijote-Reliefs am Sockel von Solas Cervantesdenkmal, aber auch des Standbildes Isabellas II. in der Eingangshalle und des bronzenen hl. Hieronymus im fünften Saal des Museums. Piquer strebte schon seinen Gegenständen nach über den Klassizismus

hinaus. Ponciano Ponzano von Saragossa (1813—77) schuf die kalte Allegorie der Verfassung, die von Spanien umarmt wird, im Giebelfeld des Landtagsgebäudes, war aber vor allem durch seine schlicht lebendigen Bildnisbüsten berühmt, von denen die der Königin Isabella II. und des Malers Federico de Madrazo im Modernen Museum in Madrid genannt seien.

Die altspanische farbige Holzschnitzkunst lebte unter den Händen der Bellver wieder auf. Ihr Stammvater Francisco Bellver y Llop, der von Valencia nach Madrid übersiedelte, ist hauptsächlich als Lehrer seiner Söhne bekannt. Francisco Bellver, der Sohn (geb. 1812), schuf zahlreiche gefühlswarme kirchliche Bildschnitzwerke, von denen Christus und Maria in San Luis zu Madrid am leichtesten zugänglich sind. Seine Brüder Mariano Bellver (1817—76), der z. B. die Dreieinigkeitsgruppe in der Kathedrale zu Siguenza schnitzte, und José Bellver (1824—69), der berühmteste von ihnen, dessen heil. Jakobus in Santiago zu Bilbao in altspanischem Feuer erglüht, leiten schon in die Folgezeit hinüber.

In Portugal fand Joaquim Machado de Castro (S. 51), der nicht mit seinem jüngeren, weniger bedeutenden Namensvetter Antonio Machado verwechselt werden darf, keine ebenbürtigen Nachfolger. João José Aguiar war 1785 nach Rom gegangen, wo er sich an Canova anschloß, kehrte aber 1798 nach Lissabon zurück, wo er nach 1823 starb. In Lissabon wurde er 1805 Hofbildhauer. Sein stattliches Standbild des Königs Johann VI. steht im Arsenal. In den Schlössern von Mafra und Ajuda hinterließ er zahlreiche Arbeiten. Den Neuklassizismus verpflanzte gerade Aguiar auf portugiesischen Boden

3. Die spanische und portugiesische Malerei von 1815 bis 1848.

Goya, der große (S. 52) Meister, lebte bis 1828. Aber es war der spanischen Malerei nach Goya, der Temple ein Buch gewidmet hat, nicht beschieden, dauernd in der Luft und dem Lichte dieses Meisters zu atmen. Der französische Klassizismus Davids, der im vollsten Gegensatze zur Richtung Goyas stand, trug noch zu Lebzeiten des „fern von Madrid" weilenden Meisters den Sieg davon. José de Madrazo (1781—1859), der Stammvater einer spanischen Malerfamilie, der Schüler Davids gewesen war, brachte die Richtung aus Paris und Rom mit nach Madrid zurück. Natürlich wurde er als der spanische David gefeiert. Als Mitglied der Accademia di San Luca in Rom malte er dort z. B. den Kampf um die Leiche des Patroklos, der sich im Quirinal befinden soll. Das Museo de Arte Moderno in Madrid besitzt unter anderem seinen Tod des Lusitaniers Viriathus, der im Kampfe gegen die Römer fiel. Immerhin weiß Madrazo, der es zu den höchsten Ehren und Kunstämtern brachte, die Kälte des Neuklassizismus durch eine leichte Beimischung altspanischer Empfindung zu erwärmen. Sein Sohn Federico de Madrazo (1815—94), der schon bei den französischen Romantikern in der Schule gewesen war, ist ein Durchschnittsmaler im Sinne Delaroches (S. 137). Er ist nicht nur in der Akademie und im Modernen Museum zu Madrid, die namentlich Bildnisse seiner Hand besitzen, sondern auch in der Galerie von Versailles, für die Madrazo zwei Bilder aus der Geschichte Gottfrieds von Bouillon gemalt hat, und in der Galerie Raczynski in Posen vertreten, die unter anderem sein Bildnis des Grafen selbst besitzt.

Parallel mit dem älteren Madrazo entwickelte sich José Aparicio von Alicante (1773 bis 1838), der, wie jener, Schüler Davids in Paris gewesen war. In der Akademiesammlung von San Fernando in Madrid befindet sich sein typisch klassizistisches Bild Athalia und Joas.

Hauptsächlich als Bildnismaler begehrt war Vicente Lopez von Valencia (1772 bis 1855), dessen Altarblatt der Heiligen Rufus und Augustin in der Kathedrale von Tortosa

unpersönlich genug wirkt. Deckengemälde malte er im Madrider Schloß. Frisch gesehen und flott gemalt sind nur seine Bildnisse, wie das Goyas im Modernen Museum zu Madrid.

Als Nachfolger Goyas auf dessen eigensten Pfaden aber ist der Madrider Leonardo Alenza (1807—45) zu nennen. Geistreich in der Zeichnung, frisch in der Färbung malte er ansehnliche Bilder aus der spanischen Geschichte, vor allem aber Sittenbilder meist erregenden Inhalts aus dem spanischen Bürger- und Volksleben und Bildnisse, die mit Goya wetteifern, ohne ihn zu erreichen. Seinen Veteranen, der von seinen Feldzügen erzählt, sein Selbstbildnis und sein Bildnis eines Diplomaten sieht man im Modernen Museum zu Madrid.

Maler, die weltberühmt wurden, tauchten erst nach 1850 wieder in Spanien auf.

IX. Die nordslawische Kunst von 1815 bis 1848.

Vorbemerkungen. — 1. Die Baukunst dieses Zeitraums in Polen und Rußland.

Durch den Ausgang der Napoleonischen Weltkriege war die letzte Teilung Polens im wesentlichen bestätigt worden. Polen war für die nächsten hundert Jahre von der Landkarte Europas gestrichen; und nur in der Dichtkunst regte und rüstete es sich zu späterer Wiedergeburt; in den bildenden Künsten war der Verlust seiner staatlichen Unabhängigkeit natürlich nicht geeignet, an seiner Abhängigkeit von West- und Südeuropa etwas zu ändern.

Rußland hatte sich jetzt vollends zu dem „Koloß" ausgewachsen, der zeitweise dem ganzen europäischen Festlande seinen Willen aufdrängte; in der Kunst ließ es sich aber in diesem Zeitraum noch hauptsächlich vom Kunstwollen des übrigen Europas gängeln; erst hier und da traten Keime einer völkischen Wiedergeburt der altrussischen Kunst hervor. Die Hauptherde der neueren Kunst des gewaltigen Kaiserreiches, in dessen geistigem Leben Urwüchsigkeit und Überreiztheit sich mischten, blieben Petersburg und Moskau. Die Sonderbestrebungen, die in seinen Randprovinzen hervortraten, deckten sich mit denen Deutschlands, Schwedens und des österreichisch gewordenen Polens. Krakau wurde zur künstlerischen Hauptstadt Polens.

Die Hauptschriften, an die wir uns für die Geschichte der russischen und polnischen Kunst halten, sind schon genannt worden (S. 117). Aufsätze über den russischen Klassizismus bringen auch die uns nicht zugänglichen russischen Zeitschriften „Apollon" und „Staryje Godi".

Für die polnische Baukunst dieses Zeitraums bot Warschau, die größere Stadt, allerdings ein weiteres Feld als Krakau. Neben dem Klassizismus, der die Warschauer Baukunst noch beherrschte, drängte sich absichtlich die russische Kirchenbaukunst herein. Alexanders I. Alexanderkirche wurde gegen Ende des Jahrhunderts strahlend erneuert. Am eindrucksvollsten ist aber die alte polnische Dreifaltigkeitskirche, die 1837 für den russischen Gottesdienst umgebaut wurde. Klingt in ihrer Formensprache auch die italienische Renaissance an, so wirken von außen die fünf vergoldeten Kuppeln, wirkt im Inneren die reiche Bilderwand doch durchaus russisch. Den Klassizismus aber vertraten in Warschau weltliche Bauten, wie das Belvedere-Schloß von 1822, die Kaufmanns-Ressource von 1829 und das große, im Erdgeschoß mit Säulengängen geschmückte Große Theater von 1833.

In Krakau zeigte sich das wiedererweckte Verständnis für die Gotik in der seit 1841 durchgeführten Erneuerung des alten Universitätsgebäudes, der heutigen Jagellonischen Bibliothek, mit seinem reizvollen, von spitzbogigen Laubengängen umgebenen gotischen Hofe.

In der russischen Baukunst dieses Zeitraums macht sich neben der abendländischen Richtung, die anfangs auch in west-, mittel- und südeuropäischen Händen lag, schon jetzt die russische geltend, die sich bald, namentlich in Kirchenbauten, streng an die alten Überlieferungen hielt, bald mit europäischen Bauformen vertrug und dann oft zur äußerlichen Schmuckkunst herabsank. In der westeuropäisch-klassizistischen Richtung arbeiteten in Petersburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Franzose Auguste Ricard de Montferrand (1786 bis 1858), der Schüler Perciers gewesen war, der Italiener Rossi aus Lugano, über den Näheres nicht bekannt ist, und der Deutsche Leo von Klenze (1784—1864; S. 173), den der deutsch-russische Archäologe Otto Magnus von Stackelberg (1787—1837) beriet. Montferrands Hauptbau ist die großartige Isaakskirche, die, ganz aus Granit, Marmor und Bronze errichtet, mit ihren fünf säulenumkränzten Kuppeltürmen und ihren vier korinthischen Giebelfronten zu den pracht- und machtvollsten Kirchenbauten dieses Zeitraums gehört. Von Rossi rühren einige der vornehmen weltlichen Bauten Petersburgs her: der breitgedehnte, mit vorspringenden Seitenflügeln und achtsäuliger, korinthischer gegiebelter Mittelvorlage geschmückte Palast des Großfürsten Michael (1819—25), in dem sich jetzt das Russische Museum befindet, das Senatsgebäude (1829—33) und das Alexandertheater (1832) mit seiner breiten, von sechs korinthischen Säulen gebildeten Loggia. Klenzes Hauptwerk ist der großartige, von 1840—52 erbaute Museumspalast, die neue Ermitage in Petersburg, ein Prachtbau, der sich in seiner Anlage und seinem Aufbau der Hochrenaissance nähert, in seinen Einzelformen aber dem strengen Neuhellenismus huldigt. Von Basil Petrowitsch Stassows beiden Petersburger Triumphtoren ist das einbogige granitene Narwasche von 1834 eine Weiterbildung des römischen Titusbogens, wogegen das „moskauische" an die dorischen Propyläen Athens anknüpft. Doch sind an seinem Fries statt der dorischen Triglyphen, wie an Schinkels Neuer Wache in Berlin (S. 170), Siegesgöttinnen angebracht. Zu den russischen Kirchen, die sich, wie die Isaakskirche, in ein klassisches Gewand hüllen, gehört Stassows mit fünf blauen, gesternten Kuppeln geschmückte Ismailow-Kathedrale in Petersburg (1828—35). Italienischen Renaissanceformen nähert sich Konstantin A. Thons (1794 bis 1881) mächtiges Kreml-Schloß in Moskau. Einen russisch-italienischen Mischstil zeigt die mit fünf Pyramidentürmen gekrönte Verkündigungskirche Thons in Petersburg, einen gotisch-russischen Mischstil die Katharinenkirche (1817) im Wosnessenskijkloster zu Moskau. Als rein russisch ist trotz ihrer kälter abgezirkelten Formen und ihrer modernen Gemälde und Reliefs seine gewaltige Erlöserkirche (1837—83) in Moskau (Abb. 88) anzusprechen, die in ihrem Marmorgewande mit granitenen Treppen, ehernen Toren und goldenen Kuppeln die weitgedehnten Dächerwogen des Moskwatales überschaut.

2. Die polnische und russische Bildnerei von 1815 bis 1848.

Thorvaldsen (S. 113), der 1820 in Krakau war, ist in Warschau wie in Krakau durch ein stattliches Denkmal vertreten. Sein Kopernikusdenkmal von 1830 in Warschau zeigt das in Erz gegossene Sitzbild des großen Astronomen mit dem „Tellurium" in der einen, dem Zirkel in der anderen Hand. In Krakau steht sein marmornes, in heroischer Halbnacktheit prangendes Standbild Vladimir Potockis. Ein Schüler Thorvaldsens aber war Karl Ceptowski (1801—78), der als der Stammvater einer Krakauer Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts gilt. In Rom hatte dieser unter Thorvaldsen gearbeitet, ging dann aber zu Pradier (S. 129) nach Paris. Für Schinkel schuf er Bildwerke in der Nikolaikirche zu Potsdam.

In Braunschweig arbeitete er im Herzogsschlosse. 1839 führte er den bildnerischen Schmuck der Kapelle in Oporowo im Posenschen aus; 1840 wurde er Professor der Bildhauerei an der Kunstschule seiner Vaterstadt. Seine Schüler aber betätigten sich erst nach 1848.

Auch die russische Bildnerei hat sich in diesem Zeitraum wenig selbständig erwiesen. Ihre Träger waren vornehmlich deutschrussische Balten. Über die baltischen Bildhauer und Maler des 19. Jahrhunderts hat Wilh. Neumann geschrieben. Die Balten wandten sich teils nach Deutschland, wie der Kurländer Eduard Schmidt von der Launitz (1797 bis 1869), der Schüler Thorvaldsens, der das stattliche, mit einer Brunnenanlage verbundene Gutenbergdenkmal und manche andere Bildwerke in Frankfurt a. M., aber auch z. B. die Büste Justus Mösers für die Walhalla bei Regensburg schuf, teils nach Rußland, wie Peter Clodt (1805—67), der übrigens schon in Petersburg geboren war und hier auch die Akademie besucht hatte. Schon 1832—33 schuf Clodt das eherne Viergespann auf dem Narwaschen Triumphtor in Petersburg, 1842 aber die berühmten beiden Pferdebändiger, die, ein Geschenk des Kaisers Nikolaus an Friedrich Wilhelm IV., vor dem Berliner Schlosse stehen; 1843 folgte ihre verdoppelte Wiederholung für die Anitschkowbrücke in Petersburg. Gut studiert, sind sie doch etwas befangen stilisiert. Immerhin hat Clodts Klassizismus, wie er uns in den Bronzereliefs der Kreuztragung und der Grablegung von 1846 in der Isaakskirche entgegentritt, eine leise russische Sonderfärbung. Realistischer wirkt sein ehernes Sitzbild des Dichters Krijlow von 1855 in Petersburg. Sein Reiterdenkmal Nikolaus' I., der auf hohem, unten mit Reliefs, oben mit sitzenden weltlichen Eckgestalten geschmücktem Sockel dahersprengt, ist nicht ungeschickt aufgebaut. Aber Roß und Reiter wirken dünn und steif.

3. Die polnische und russische Malerei von 1815 bis 1848.

Die polnische Malerei dieses Zeitraums beginnt in Krakau 1835 mit der Rückkehr Wojciech Stattler-Stanskis (1800—1882) aus Rom, wo er Schüler Camuccinis (S. 19) gewesen war, sich dann aber der Richtung Overbecks (S. 186) angeschlossen hatte. Der Richtung des deutschen Meisters soll gerade Stattler-Stanskis Makkabäerbild gehuldigt haben, das 1841 in Paris mit einem Preise gekrönt wurde. Altarbilder seiner Hand werden in Krakauer Kirchen, Bildnisse im Besitze der Familie Czartoriski genannt. Begeisternd hat er auf seine Schüler zu wirken verstanden, deren beste wir später kennenlernen werden.

Anders verhält es sich mit der russischen Malerei dieser Zeit, die, national noch mehr durch ihre Stoffe als durch deren Wiedergabe, der Bewegung in Frankreich und Deutschland in einiger Entfernung, oft aber mit eigenartig leidenschaftlichem Schwunge folgte. Wir kennen sie aus Grabars und Nordens Aufsätzen und den Büchern von Benois und von Eliasberg.

Der älteste der Maler der Zeit bis 1848, Alexej Gawrilowitsch Wenezianow (1779—1847), pflegt als der Begründer der russischen „Genremalerei" gefeiert zu werden. Man kann ihn aber ebensogut als den Vater der schlichten russischen Stimmungslandschaft bezeichnen. Unmittelbar und absichtslos suchte er die Eindrücke des russischen Landlebens im Felde und im Hause festzuhalten. Reines weltfremdes Glück spricht sich in dem Gebaren der Gutsherrschaften und der wohl etwas allzu sauber gehaltenen Bauern und Bäuerinnen, wie in den ernteschweren, sonnenlichtdurchglänzten Geländen aus, die er, gut beobachtet, mit noch etwas zaghaftem Pinsel auf die Fläche bannte. Das Russische Museum in Petersburg besitzt unter anderem sein Selbstbildnis, seine Kartenlegerinnen und „Die Tenne".

Der angesehenste russische Bildnismaler dieses Zeitraums, der für Rubens und Rembrandt schwärmte, war Orest Adamowitsch Kiprenskij (eigentlich Adam Schwalbe; 1783 bis 1836), dessen Bildnisse Dawydows, Thorvaldsens, des Künstlers selbst und seines Vaters im Russischen Museum Kraft und Leben atmen.

Vielseitiger war Graf Fjodor Petrowitsch Tolstoj (1783—1873), der eigentliche Vertreter eines romantisch angehauchten Klassizismus in dieser Zeit. Hauptsächlich als Zeichner für Dichtwerke und als Reliefbildner erfolgreich, weiß er seinen überschlanken, überzierlich bewegten Gestalten doch ein erdenfremdes poetisch duftiges Leben zu verleihen. Er ließ sich gern den russischen Flaxman nennen, hatte aber eine romantischere Ader als dieser.



Abb. 88. Konst. A. Thons Erlöserkirche in Moskau. Nach Phot. (Zu S. 227.)

Der Bahnbrecher der altrealistischen Historienmalerei dieses Zeitraums war für Rußland Karl Pawlowitsch Brjullow (Brüllow; 1799—1852), ein Petersburger deutscher Abstammung. Den italienisch-französischen Überlieferungen, die ihm an der Petersburger Akademie eingeimpft worden waren, blieb er auch in Rom treu, wohin er 1823 übersiedelte. Gehörte er damals zu den fortgeschritteneren Meistern, so empfinden wir heute seine Kunst trotz allen Aufwandes von Theater- und Pinseltechnik als fremd und unecht. Unbeschreibliches Aufsehen erregte er 1833 mit seinem Riesengemälde des Unterganges Pompejis, das jetzt im Russischen Museum prangt. Zahmer wirken seine Mosaikgemälde in der Kuppel der Isaakskirche, die gleichwohl als die Hauptschöpfung seines Lebens gelten. Ihre Entwürfe befinden sich ebenfalls im Russischen Museum zu Petersburg. Am genießbarsten bleibt Bjrullow als Bildnismaler.

Ein verwandter Meister italienischer Abkunft war Feodor Antonowitsch Bruni (1800 bis 1875), der seine Ausbildung in Italien vollendete. Aufsehen erregte er 1834 mit seiner sterbenden Kamilla im Russischen Museum; sein Kolossalgemälde „die eherne Schlange", in derselben Sammlung, das in zahlreichen Schriften gefeiert wurde, war 1838 vollendet. Von 1845 bis 1855 widmete er sich den Wandgemälden der Isaakskirche in Petersburg, zuletzt denen der Erlöserkirche in Moskau. In diesen byzantinisch gemeinten kirchlichen Bilderfolgen tritt natürlich ein Zwiespalt mit seiner modern gemeinten Malweise hervor.

Dann folgte ein eigenartiger, die jüngste Neuzeit wieder lebhaft fesselnder Meister, Alexander Andrejewitsch Iwanow (1806—58), der, von streng griechisch-orthodoxer Welt- und Kunstanschauung ausgehend, in Rom in den Bann Overbecks und seines katholischen Nazarenertums geriet, schließlich aber sogar mit dem deutschen Nationalisten David Friedrich Strauß über die richtige Auffassung des Heilands verhandelte. Mystisch grüblerisch veranlagt, hatte er den Ehrgeiz, in einem Bilde, das Christus darstellen sollte, wie er am Jordan dem Volke erscheint, einen neuen Weltreligionsheiland zu schaffen. Ungezählte Einzelstudien und Entwürfe zu dem Bilde haben sich erhalten, das, als es endlich nach der Arbeit eines Vierteljahrhunderts 1857 in Petersburg ausgestellt wurde, nur wenige begeisterte Bewunderer fand. Das große, im Einzelnen durchaus wirklichkeitstreue, im Ganzen als Ausdruck inneren Erlebens gemeinte Bild befindet sich jetzt nebst 60 Entwürfen zu ihm im Rumjánzow-Museum zu Moskau. Im Vordergrunde am Jordan steht der abgemagerte, fast zum Geist gewordene Täufer tief erregt in der Menge, die sich teils ihm, teils dem hoheitvoll vom Berge herabschreitenden Heiland zuwendet. Merkwürdig ist in den erhaltenen naturnahen Studien die spielende Bewältigung aller Vorwürfe des späteren Realismus und Impressionismus. Das Russische Museum in Petersburg besitzt Iwanows Christus als Gärtner und sein Bildnis Gogols. Die Gegenwart steht seiner echt russisch aus byzantinischer Gebundenheit und unbegrenztem Freiheitsdurst geborenen Ausdruckskunst näher als die jüngstvergangene Zeit. Sein Verhältnis zu den deutschen Nazarenern hat Ettinger besprochen.

Auch der Moskauer Paul Andrejewitsch Fjedótow (1815—52), der seinerzeit als der „russische Hogarth“ bezeichnet wurde, hatte eine stark völkische Ader. Seine Besonderheit waren humoristisch angehauchte Sittenbilder aus dem russischen Volksleben. Als Satire wirkten sie manchmal wohl nur unwillkürlich, oft aber doch entschieden mit voller Absichtlichkeit. Genannt seien: „Der neugebackene Ordensritter“, „Die Brautwerbung des verschuldeten Majors“ und „Das Frühstück des armen Junkers“ im Rumjánzow-Museum, „Die junge Witwe“ in der Trétjákow-Galerie in Moskau. Zu malerischerer Pinselführung schien Fjedótow sich gerade weiterentwickeln zu wollen, als er siebenunddreißigjährig in geistiger Umnachtung starb.

Über dem Gegenständlichen vergaßen die russischen, wie die meisten Maler dieses Zeitraums, die künstlerische, aus dem Wesen der Malerei geborene Darstellungsweise durchzubilden.

Rückblick.

War der Klassizismus in ganz Europa mehr Zeitstil oder Zeitmode als Volksstil gewesen, so lag es im Wesen der Romantik und ihrer Nebenrichtungen, mehr Volksstil als Zeitstil sein zu wollen.

Gelangweilt von den vergeblichen Versuchen eines Jahrhunderts, die Welt durch die griechische oder doch römische Brille anzusehen, wandte man sich mit erneuter Wärme dem christlichen Mittelalter zu; vor allem aber griff man begeistert auf die eigene Vergangenheit, auf die völkische Geschichte, die heimische Sagen- und Märchenwelt und das persönliche Empfinden des einzelnen zurück. Darin lag, daß jedes Land seine eigenen Schätze ausgrub, daß jedes Volk bei sich selbst einkehrte. Für die Italiener, die das römische Altertum als ihre eigene Vergangenheit ansahen, war das kaum etwas Neues. Die Franzosen suchten ihr Heil in der Fülle ihrer mittleren Geschichte, in ihrer Dichtkunst und ihrer Eroberung Algiers; aber selbst die Spanier und die Portugiesen feierten ihren Lusitanier Viriathus, der gegen die alten Römer gefochten hatte, die Deutschen setzten ihrem Römerbesieger Hermann ein Denkmal und

verherrlichten seine Schlacht in Schauspielen, Bildwerken und Gemälden; und wie die Skandinavier die Gestalten und Sagen ihrer alten Eddadichtung hervorholten und verbildlichten, so hielten die Deutschen sich an ihr Nibelungenlied und an die Fülle ihrer Volksmärchen. Selbst die christliche Kunst erhielt in jedem Lande ihre besondere Färbung.

In manchen Beziehungen ist die europäische Kunst keiner anderen Zeit so wenig „international" gewesen wie die des ersten Menschenalters nach den Freiheitskriegen. Die Franzosen, die im künstlerischen Ausdruck und in der künstlerischen Technik, namentlich der Malerei, die erste Stelle auf dem Festlande behaupteten, übten gleichwohl nicht die künstlerische Vorherrschaft in Europa aus, die sie im 18. Jahrhundert besessen hatten und im nächsten Zeitraum zurückgewannen. England ging noch immer seine eigenen Wege, ja beeinflußte Frankreich auf den seinen. Deutschland, das, wenigstens in der Malerei, der führenden Kunst dieser Zeit, das Kind mit dem Bade ausgeschüttet hatte, um voraussetzungslos von vorn wieder anzufangen, ist zu keiner Zeit unabhängiger von der Kunst seiner formen- und farbenkünstlerisch begabteren Nachbarländer gewesen als in diesem Zeitraum; und seine nordischen Nachbarn folgten jetzt noch vielfach den Bahnen, die Deutschland wies.

Klassizismus und Romantik im Sinne der ganzen Kunstgeschichte von 1750 bis 1850 aber hatten das literarische Wesen ihrer Grundlage miteinander gemein. Fiel das Gegenständliche während dieses ganzen Zeitraums in den darstellenden Künsten schwerer ins Gewicht als die künstlerische Gestaltung, so galt ein Gegenstand im allgemeinen erst als kunstreif, wenn schon die Religionsstifter, die Geschichtschreiber oder die Dichter ihn vorgebildet hatten, wobei man es für ein Verdienst hielt, sich möglichst eng an das literarisch gestaltete Vorbild anzuschließen. Auch das Sittenbild aus dem Leben aller Schichten des Volkes mußte seine Berechtigung vorzugsweise durch seine novellistische oder doch anekdotliche Zuspitzung dartun; und selbst in der Landschaftsmalerei galt die heroische oder historische Landschaft, die mit Gestalten des Schrifttums bevölkert wurde, in akademischen Kreisen für die höhere Gattung, neben der sich freilich die Naturwiedergabe als solche schon jetzt durchsetzte. Nächst dem Bildnis, das die große Haltung der Barockzeit längst aufgegeben hatte, näherten sich die Landschaft mit ihren Nebengattungen und das Stilleben in manchen seiner Gestaltungen zuerst den Kunstzielen des nächsten Zeitraums, dessen „Realismus" die unverfälschte Wiedergabe der Natur als höchste Kunst und die Kunst an sich als Selbstzweck angesehen wissen wollte, aber freilich nicht umhin konnte, die Natur, um sie zur Kunst zu stempeln, immer wieder unversehens mit deutlichen, wenn oft auch geringen Formen- und Farbenverschiebungen zu durchgeistigen.

Drittes Buch.

Die Zeit der naturnahen Kunst. Realismus und Impressionismus von 1848 bis um 1895.

I. Die französische Kunst der Zeit des Realismus und Impressionismus von 1848 bis um 1895.

Vorbemerkungen. — 1. Die französische Baukunst dieses Zeitraums.

Die Revolutionen von 1848 bildeten den Auftakt zu den großen staatlichen Umbildungen der nächsten 50 Jahre, die, teils vom monarchisch-imperialistischen, teils vom freiheitlich-völkischen Geiste getragen, die noch gewaltigeren Bewegungen des zwanzigsten Jahrhunderts vorbereiteten. In der ersten Hälfte dieser 50 Jahre übte ein französisches, in ihrer zweiten Hälfte übte ein deutsches Kaisertum eine gewisse Vorherrschaft auf dem europäischen Festland aus. Während aber diese und die übrigen Hauptmächte ihre Kolonialreiche jenseits des Ozeans zusehends erweiterten, strebten die kleinen, zum Selbstbewußtsein erwachten Völker, die noch den großen Staatengebilden eingefügt waren, nach Befreiung von den wirklichen oder angeblichen Banden, die sie bedrückten. Stärker als alle Gedanken und Empfindungen imperialistischer oder freiheitlicher Natur erwies sich in diesem Zeitraum jedoch die Sucht aller Völker und der einzelnen Menschen, sich zu bereichern und ihr Erdenleben in irdischer Weise zu genießen. Die neuentdeckten Verkehrsmittel (S. 5), die sich der Flügel des Dampfes und der Elektrizität bedienten, taten im Dienste dieser Gesinnung, die eine materialistische Weltanschauung großzog, ihre Schuldigkeit. Die Verkehrsmittel verbreiteten einen nie geahnten Reichtum in der ganzen Welt. Der Reichtum brachte den Luxus und den Materialismus; die Naturtriebe der Menschheit machten sich rücksichtslos geltend; auch ihre Kunst verfiel teils der Üppigkeit, teils der Naturnachahmung. Der Realismus der Kunst ging aber auch mit dem der Wissenschaften Hand in Hand, die der Natur eines ihrer Geheimnisse nach dem anderen zu entreißen suchten und in ihrer Volkswirtschaftslehre einer realistischen Weltanschauung Vorschub leisteten.

Hatte die Naturnähe dieser Zeit also in der Kunst wie im Leben die Vorherrschaft, so hatte sie doch keineswegs die Alleinherrschaft. Die geistige Unterströmung in der Wissenschaft und im Leben blieb stark genug, um auch in der Kunst nicht nur den Realismus vielfach zu durchgeistigen, sondern auch Nebenrichtungen Raum zu lassen, die die Rückkehr zu einer Kunst der Einbildungskraft und des Geistes vorbereiteten. Nur allmählich aber gelang es auch dem Realismus, der welt-, kunst- und literaturgeschichtlichen Strömung in der Kunst Herr zu werden, deren Flut das klassizistische wie das romantische Zeitalter mit fortgerissen

hatte. Am längsten erhielt diese geschichtliche Richtung sich in der Baukunst, die sich erst nach Abschluß dieses Zeitraums ihrer Abhängigkeit von dem geschichtlich Gewordenen entwand.

Hierin liegt schon, daß die Weiterentwickelung sich jetzt nicht mehr in der Baukunst, die ihren Realismus allerdings in der Verwendung echter, ihren eigenen Stilgesetzen folgender Baustoffe, in der strengen Beachtung der natürlichen Gesetze der „Statik“ und in der Zweckmäßigkeit der Raumanordnung betätigen konnte, aber noch keineswegs vorzugsweise betätigte, sondern in den darstellenden Künsten vollzog, die schon in der Wahl ihrer Gegenstände ihre nahen Beziehungen zur Wirklichkeitswelt zeigen und diesen bei der Ausführung im engsten Anschluß an die Natur zum Siege verhelfen konnten. Die Malerei wurde mehr als je zur führenden Kunst, und hauptsächlich in der Malerei trat in der zweiten Hälfte dieses Zeitraums der Impressionismus, der von der Gesamtwirkung eines Ausschnittes aus der Welt der Erscheinungen im hellen Sonnenlichte ausging, dem Realismus, der noch an den Einzelerscheinungen haftete, als kühne Neuerung gegenüber, mit der man damals „die Moderne“ im Gegensatz zu aller älteren Kunst erreicht zu haben glaubte.


Abb. 89. Théodore Ballus Kirche Sainte-Trinité in Paris. Nach Photographie.

Wir haben die französische Baukunst bis zu ihrer Wiederaufnahme der französischen Renaissance beim Ausbau des alten Pariser Rathauses (S. 127), aber auch bis zu ihrer Wiedereinkehr bei ihrer großen mittelalterlichen Vergangenheit verfolgt.

Die Wiederbelebung des romanischen Stiles hatte in Frankreich trotz aller Bemühungen Viollet-le-Ducs und trotz der gelungenen Vollendung der zweitürmigen gotischen Prachtkirche Sainte-Clotilde in Paris (S. 126) offensichtlichere Erfolge als die der Gotik. Théodore Ballu (1817—85; S. 126) schuf mit Pierre Joseph Edouard Deperthes (1833—98) die romanische Kirche Saint-Ambroise in Paris, allein die von hohem Turm überragte romanische Pfarrkirche von Argenteuil, vor allem aber, als sein Hauptwerk, 1861—67 die durch Außentreppen und Rampen erhöhte Kirche Sainte-Trinité (Abb. 89), in deren Bauformen romanische Grundzüge mit Renaissancemotiven nicht unglücklich gemischt sind. Im frühromanischen Stil mit einer Holzbalkendecke, einer reich ausgestatteten Vierung und einem fein gegliederten Hauptturm entstand 1867–70 Joseph Auguste Émile Vaudremers (1829 bis nach 1880) Kirche Saint-Pierre-de-Montrouge in Paris. Glänzender als diese Bauten entfaltete sich im reifsten italienisch-romanischen Stil die Hauptschöpfung des Lebas-Schülers Léon Vaudoyer (1803—72), die Kathedrale von Marseille, an der von

1852 bis 1893 gebaut wurde. Auf der Grundlage eines lateinischen Kreuzes steigt der reich gekuppelte Bau in schwarz und weißen Steinschichten empor, wie die mittelalterlichen Bauten Toskanas (Bd. 3, S. 193—194). Die westliche Vorhalle, die von reich gegliederten Seitentürmen eingefaßt wird, öffnet sich in mächtigen Rundbogen. Die schlanke Hauptkuppel über der Vierung erhebt sich auf achtseitigem Unterbau. Das Ganze wirkt als wurzelechte Wiederbelebung mittelalterlicher Baugesinnung. Der glänzendste Vertreter der mittelalterlichen Stile in Frankreich aber war Viollet-le-Ducs Nachfolger Paul Abadie der Jüngere (1812—84). Nachdem er neuromanische Kirchen z. B. in Angoulême, Bergerac und Bordeaux, neumittelalterliche Rathäuser z. B. in Angoulême und Jarnac geschaffen, ging er 1874 als Sieger aus dem Wettbewerb um die große, dem Herzen Jesu geweihte Sühnekirche Sacre-Coeur auf dem Montmartre hervor, die neben der Marseiller Kathedrale als Hauptbau neuromanischen Stiles in Frankreich, ja vielleicht in Europa erscheint. Sie ist ein Zentralbau im südfranzösisch-romanischen Stile. Die 80 m hohe Vierungskuppel über den vier gegiebelten Kreuzarmen wird von zweigeschossiger runder Trommel, die vier Eckkuppeln werden von achtseitigen Untersätzen getragen. Ein freistehender Glockenturm steigt hinter dem Chor 110 m hoch empor. Alle Rundbogen sind überhöht. Das prächtig ausgestattete Innere ist von großartiger Raum- und Belichtungswirkung. Alle Einzelformen sind mehr äußerlich als innerlich erfaßt.

Als neugotische Kirche in Paris, die nicht eben reizvoll dreinblickt, sei nur noch Saint-Bernard genannt, deren Meister Auguste Joseph Magne (1816—85) glücklicher in Renaissancebauten, wie seinem hübschen Vaudeville-Theater von 1872 in Paris, war.

Der Frührenaissanceformen bedienten sich vorzugsweise die Baumeister, die, dem „realistischen" Zeitgeist Rechnung tragend (S. 128), sich die Mitwirkung des Eisens als neuen Baustoffes mit neuen Traggesetzen und neuen Überdeckungsmöglichkeiten sicherten. Der große bahnbrechende Glas- und Eisenbau, der Kristallpalast zu Sydenham bei London, war freilich englischen Ursprungs. Für die erste große Industrieausstellung des Jahres 1851 geschaffen, war er gerade in der Jahrhundertmitte erbaut. Für Bahnhofsbauten und Bibliothekssälen war die neue Bauweise gelegentlich schon in den vierziger Jahren verwendet worden. Baukünstlerisch wirksamer als in seiner Bibliothek Sainte-Geneviève verwendete Henri Labrouste (S. 127) selbst den Eisenstil im Lesesaal der Nationalbibliothek von 1855. Auf Labrouste folgte der vielseitige Baumeister Victor Baltard (1805—74), der nach künstlerisch wirksamen Anfängen im Steinbau nach der Mitte des Jahrhunderts dem Glas-Eisenbau in Paris (S. 127), wo er angebracht war, zum Siege verhalf. Zwischen 1852 und 1859 entstand in folgerichtig realistischer Nüchternheit, die eine neue Schönheit in sich trug, sein Riesenbau der Zentralmarkthalle zu Paris. Von 1860 bis 1871 aber wurde an seinem Hauptwerk, der Kirche Saint-Augustin in Paris, gebaut, die mit ihren von kühner Eisenkonstruktion getragenen Kuppelgewölben trotz ihrer Frührenaissanceformen als Schöpfungsbau eines neuen Stiles wirkte. Leider nur meinte Baltard noch den organischer entwickelten Eisenbau mit erborgten, dem Steinstil entlehnten Schmuckformen ausstatten zu müssen.

An die französische Renaissance des Louvrestils knüpften die Baumeister Napoleons III. an, die mit ungeheuren Kosten den alten Louvrepalast (Bd. 4, S. 565) durch die Verschränkung des äußeren Hofes mit dem nördlichen und dem südlichen Mittelpalast und den Ausbau der langgestreckten nördlichen und südlichen Galerien zu beiden Seiten des Place du Carroussel bis zu dem 1871 zerstörten Tuilerienschloß (Bd. 5, S. 147) in ein neuzeitliches Riesenmuseum umgestalteten. Begonnen wurde die große Bauschöpfung 1852 durch den Franzose gewordenen



Tafel 28. Das Foyer von Charles Garniers' Opernhaus in Paris. *Nach Photographie.*



Tafel 29. Ein Teil von Pierre Puvis de Chavannes' Halbrundfries „Die Wissenschaften“ in der Sorbonne zu Paris. *Nach Photographie*

Italiener Louis Tullius Joachim Visconti (1791—1853), nach dessen Tode fortgesetzt und vollendet durch Hector Martin Lefuel (1810—80). Der Neubau, dessen französische Spätrenaissanceform sich denen der zuletzt entstandenen Teile des Louvre keineswegs verständnislos, aber doch etwas leerer anschlossen, war erst 1863 ganz vollendet.

Einen neuen Sieg feierte die französische Renaissance in Paris, als es 1871 galt, das abgebrannte alte Rathaus, das berühmte Hôtel de Ville (Bd. 4, S. 557), wieder aufzurichten. Kein Geringerer als Ballu (S. 233) gewann den Preis mit seinem Entwurf, der den alten Bau Boccadoros in seiner ganzen feinfühligen Pracht wiederherzustellen bedacht war. Die Anbauten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (S. 127) wurden absichtlich zurückgedrängt. Deperthes (S. 233) war auch bei diesem Bau Ballus Mitarbeiter und Nachfolger.

Neben und nach all diesem mehr oder weniger romantischen Schwelgen in vergangenen Stilarten vollzog sich sodann jene Wandlung zu reicheren, reiferen, schwereren Spätrenaissance- und Barockformen, die die Franzosen als Néo-Romain im Gegensatze zum Néo-Grec des Empire bezeichnen. Diese Wandlung erweist sich als selbständige Wiederaufnahme und Weiterentwickelung des Stiles Ludwigs XIV. Nur einzelne Schöpfungen dieses Stiles, wie Davioubs „Fontaine Saint-Michel" (1860) schwelgen in wirklichem Barock. Gabriel Davioud (1823—81) war überhaupt einer der ältesten und tüchtigsten Förderer dieses Stiles. Unter Baltards Leitung hatte der Meister schon 1855 an dem Bau der „Halles centrales" teilgenommen. Nach 1860 baute er die beiden hübschen Theater, die einander gegenüber die Place du Châtelet bilden: das Théâtre Lyrique (später Sarah-Bernhardt) und das Théâtre du Châtelet, deren zweistöckige, im Obergeschoß mit Säulenstellungen geschmückten Schauseiten sogar Garniers Opernhausfassade beeinflußten. Besondere Verdienste erwarb Davioud, der 1872 Generalinspektor der Bauten von Paris wurde, sich um die Umgestaltung des Stadtbildes der Seinestadt und ihrer gärtnerischen Anlagen. Der Bois de Boulogne in seiner jetzigen Gestalt und die Parks der Buttes-Chaumont und von Montsouris sind seine Schöpfungen. Sein Hauptbau aber war das Palais du Trocadéro, das er in Gemeinschaft mit Jules Desiré Bourdais (geb. 1835) für die Weltausstellung von 1878 errichtete. Wenn irgendein Bau, so erhebt dieser sich schon in diesem Zeitraum über die hergebrachten historischen Bauweisen. Der Mittelbau wendet sein mächtig ausgebauchtes Halbrund, dessen untere Stockwerke durch hohe Rundbogenhallen durchbrochen und zusammengefaßt werden, den Seineterrassen zu. Von der Straßenseite ragen zwei schlanke, kurzbehelmte Türme herüber. Die Formen klingen an Renaissenceformen an. Das Ganze wirkt aber, majestätisch hingelagert und eher nüchtern als barock ausgestattet, doch neu und eigenartig.

Der Hauptmeister des halbklassizistischen neufranzösischen Barocks, dessen Einfluß sich rasch in Europa verbreitete, war Charles Garnier (1825—98); und Garniers Hauptschöpfung, die Große Oper in Paris (1861—74; Taf. 28), die ihrer Grundfläche nach das größte Theater der Welt ist, wirkte vorbildlich weit über die Grenzen Frankreichs hinaus. Bewundernswert ist die reichgegliederte innere Raumgestaltung mit dem herrlichen Hauptsaal, über dem sich die Flachkuppel wölbt, und dem großartigen Treppenhause, das alle Stockwerke in farbiger Marmorpracht zusammenfaßt. Bewundernswert ist aber auch der äußere Aufbau mit dem schlichten, von Rundbogen durchbrochenen Erdgeschoß, dem üppig eingeteilten, mit korinthischen Säulenpaaren geschmückten Obergeschoß und dem abschließenden Bühnengiebel, der hinter der Kuppel aufragt. Der reichste plastische und malerische Schmuck schmiegt sich diesen Bauformen wie mitgeboren an.

Im Sinne Garniers und Davionds wirkten Baumeister wie J. Ch. Alphand (1817 bis 1891), der unter dem Präfekten Eugène Haußmann (1809—91) die schonungslose Niederlegung mancher alten Gassen und Plätze der Hauptstadt durchführte, aber auch jene neuen Straßenzüge schuf, die der Seinestadt Luft und Licht verschafften, wie Léon Ginain (1825 bis 1898), der Schüler Labroustes, der 1867—75 die stattliche Kirche Notre-Dame-des-Champs und das üppig-klassizistische, von kostbaren Materialien strotzende Palais (Museum) der Herzogin von Galliera erbaute, und wie Henri Blondel (um 1821—97), der den alten, zur Handelsbörse umgebauten Rundsaal der Getreidehalle 1888 mit prachtvoller Westfassade ausstattete. Dagegen wußte Paul Sédille (1836—1900) in seinem großen Warenhause des „Magazin du Printemps" (1881) die Eisenkonstruktion mit farbigem Steingewande zu umhüllen und die Weltausstellungen von 1878 und 1889 mit Prachtbauten im üpppigsten Zeitstil zu schmücken. Der Weltausstellung von 1889 entsprang aber auch das höchste Bauwerk der Welt, der 300 Meter hohe, vom Ingenieur Gustave Eiffel (geb. 1843) ganz aus Eisen errichtete Eiffelturm, der, in edlen großen Linien ansteigend, durch die Folgerichtigkeit in der Anwendung metallischer Formen einen Triumph des Eisenbaues bedeutet, aber, als Monumentalbau angesehen, doch nur als kahles Gerüst und Gerippe über dem flutenden Leben der Weltstadt aufragt. Überbleibsel der Weltausstellung von 1900 hingegen sind Deglanes großes und Giraults kleines Palais des Beaux Arts, die immer noch dem eindrucksvollen, klassizistischen Barockstil des Opernhauses huldigen.

2. Die französische Bildnerei zur Zeit des Realismus und Impressionismus (1848 bis um 1895).

Die weitere Annäherung an die Natur, für die in der Bildhauerei die Modellnähe der einzelnen Gestalten einen leicht erkennbaren Maßstab gewährt, verlief in der Meißel- und Gießerkunst dieses Zeitraums insofern in gleicher Richtung mit der Weiterbildung der kunstgeschichtlichen Stilarten, als sie einerseits dem üppiger schwellenden Fleisch und der leidenschaftlicheren Bewegtheit des Barocks, anderseits der herberen Festigkeit und der verhalteneren Erregtheit der italienischen Frührenaissance zustrebte. Die unmittelbarste Naturnähe machte sich in der Tierbildnerei geltend, Trumpf aber blieb im zweiten Kaiserreich der leicht barock angehauchte Sinnenrausch. Mit dem Impressionismus in der Malerei ging später ein weicheres Verschwimmen auch der plastischen Umrisse Hand in Hand.

Ein Nachzügler der klassizistischen Richtung war Claude Eugène Guillaume (1822 bis 1905), der, ein Schüler Pradiers (S. 129), die strenge römische Antike durch schwellendere Formengebung neu zu beleben suchte. Der Einfluß seines Meisters macht sich noch deutlich in seinem marmornen Anakreon und in seiner grabmalartigen Bronzedarstellung der beiden Gracchen im Luxembourg-Museum bemerkbar.

Voll in den Realismus führen uns die Tierbildner ein, die Schüler Rudes, des Großen, gewesen waren. Die Tierkunst Baryes (S. 130) setzte zunächst Auguste Caïn (1822—94) mit großer Wucht und scharfer Beobachtungsgabe fort. Von kleinen Bronzen schritt er zu großen weiter. Seine Fasanen, vom Marder überfallen, stehen im Louvre, sein Strauß, den ein Löwe tötet, im Luxembourg-Garten, sein Adler und Geier im Streit um einen toten Bären auf dem Square-Montholeon zu Paris. Historischer gemeint war sein 1879 entstandenes Reiterdenkmal des Herzogs Karl von Braunschweig in Genf, das sich nach Art der Scaligerdenkmäler in Verona (Bd. 3, S. 495) aufbaut; doch mußte der Bronzereiter, da er

zu schwer war, das Werk zu krönen, unten auf besonderem Sockel aufgestellt werden. Das Liegebild des Herzogs unter dem Marmorgehäuse ist naturalistisch durchgearbeitet; und die gelben Marmorlöwen am Sockel gehören zu Caïns Meisterwerken.

Vielseitiger und bedeutender als Caïn aber war Rudes Schüler und Neffe Emmanuel Frémiet (1824—1910), über den Jacques de Biez das Ausführlichste beigebracht hat. Die Tierkunst Baryes hat es auch Frémiet angetan. Mit Vorliebe vereinigt er jedoch Tier- und Menschendarstellungen. Feuriges Leben verbindet er mit gründlichstem Formenverständnis, starken Natursinn mit schon barocker werdendem Liniengefühl. Sein Steinzeitmensch von 1872 und seine Marmorgruppe des Kampfes eines Gorillas mit einem Menschen im Jardin des Plantes, dem sich 1887 sein Gorilla, der ein nacktes Weib raubt, im Museum zu Nantes gesellte, gehören zu dem Ungestümsten, was bildnerisch festgehalten worden ist. Aber auch sein trompetender Elefant mit erhobenem Rüssel von 1878 am Trocadero ist von größter Wahrheit erfüllt. Frémiet war wie geschaffen, Reiterbilder zu erzeugen. Beachtenswert ist die archäologische Genauigkeit — auch sie als Realismus aufzufassen —, mit der er die Rüstungen und Waffen dieser geschichtlichen Bildwerke ausführte. Bei alledem verbindet sein Meisterwerk, die kriegerisch angetane Jungfrau von Orléans zu Pferde von 1874, die 1899 vom Meister durch eine noch strammere Wiederholung ersetzt wurde, auf der Place de Rivoli in Paris innere Lebendigkeit und äußere Naturfrische mit vornehm geschlossener Haltung. An Frémiets Reiterbild des Velázquez von 1891 im Louvregarten ist das Roß überzeugender als der steife Reiter. Seine vergoldete Bronzegruppe des hl. Georg von 1900 in der Eingangshalle des Stadtmuseums des Petit Palais aber gehört wieder zu seinen lebensvollsten Schöpfungen.

Der vollgültigste Vertreter der Kunst des zweiten Kaiserreichs, dessen Stolz er war, ist Jean Baptiste Carpeaux (1827—75), der Schüler Rudes (S. 129), der dessen Stil zeitgemäß weiterentwickelt. Über ihn schrieb unter anderen L. Riotor. Mit wuchtiger Fülle, beweglicher Kraft und raumkünstlerischem Sinne erging er sich vorzugsweise in Darstellungen blühender Frauenleiber. Offensichtlich rückt durch ihn die geschichtliche Stilwiederholung von der Renaissance zum Barock vor. Die tiefen Höhlungen, die schwellenden Formen, die glatte und doch naturalistische Oberfläche erinnern an die Kunst Berninis. Aber die Beweglichkeit seiner Gestalten wird von innerem Leben getragen. Seine machtvolle, schrecklich lebenswahre Bronzegruppe des Ugolino mit seinen Kindern im Hungerturm bringt seine Eigenart noch etwas theatralisch zum Ausdruck. Ursprünglich im Tuileriengarten aufgestellt, steht sie seit 1903 im Louvre. Am berühmtesten machte ihn sein „Tanz" (1869) an der Schauseite des Opernhauses. Kraft und Anmut, Geschlossenheit und Natürlichkeit sind niemals glücklicher verschmolzen worden als in dieser köstlichen Hochreliefgruppe des fröhlichen Reigens, den jugendschöne Weiblichkeit um jauchzende Jünglingsschönheit schlingt. Wunderbar lebendig sind aber auch die vier Weltteile in den vier sich um sich selbst drehenden weiblichen Gestalten mit der Weltkugel an der Fontaine de l'Observatoire verkörpert (Abb. 90). Die Tiere am Sockel fügte Frémiet hinzu. Dazu die unzähligen lebensvollen Marmor- und Bronzebüsten Carpeaux' — eine Anzahl von ihnen gleich im Louvre — und das prächtige Watteau-Standbild in seiner Vaterstadt Valenciennes, die in ihrem Carpeaux-Museum unter anderen seinen „Philoktet auf Lemnos" von 1852 und den Hektor mit seinem Söhnchen Astyanax von 1854 besitzt!

Ein Schüler Rudes war auch noch Charles Cordier (1827—1905), der von einer Kunstreise nach dem Osten lebendige Typen fremder Völker mitbrachte. Seinen exotischen

Büsten, Gestalten und Gruppen verstand er durch die Verwendung farbiger Marmorarten und schimmernder Metalle ein neuartiges Leben zu verleihen. Schon seine Büsten eines Negers und einer Negerin im Luxembourg-Museum erweisen ihn als Bahnbrecher dieser neuen Richtung, die der Orientmalerei entsprach. Auch die in Bronze, Marmor und Onyx mit Schmelzzutaten ausgeführte Büste einer algerischen Jüdin im Museum zu Troyes gehört hierher. Daß Cordier erwählt wurde, 1872 das Reiterdenkmal Ibrahim Paschas am Opernplatz in Kairo und 1876 das üppige Kolumbusdenkmal für Mexiko zu schaffen, ist begreiflich. Aber in vollem Gegensatz zu allen diesen Werken schuf er auch die romantisch empfundene hl. Klotilde an der neugotischen Fassade von Sainte-Clotilde zu Paris.

Paul Dubois (1829—1909) hingegen war ein Enkelschüler David d'Angers' (S. 130). Dubois ist der eigentliche Frührenaissancemeister unter den französischen Bildhauern des 19. Jahrhunderts. Zum Barock Carpeaux' steht er in vollem Gegensatz. Donatello und Verrocchio waren seine Vorbilder; aber er wußte stets französische Anmut mit altflorentinischer Knappheit zu paaren. Mit seinem jungen Johannes dem Täufer (1860) und seinem in versilberter Bronze dargestellten altflorentinischen Lautenschläger (1863) im Luxembourg-Museum begründete er seinen Ruhm. Zwei Marmorausführungen seiner keusch-strengen Eva von 1873 befinden sich in der Ny-Carlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen. Seine erste größere Schöpfung, die seit 1876 entstand, war sein mächtiges Grabmal des Generals Lamorcière in der Kathedrale von Nancy, dessen Liegebild von mittelalterlicher Würde und Weihe erfüllt ist, während die drei Eckgestalten der Tugenden frührenaissancemäßige Strenge und Reinheit atmen. Die volkstümlichste Schöpfung des Meisters aber ist seine Jungfrau von Orléans zu Pferde (1889—95) vor der Kathedrale von Reims. In der erhobenen Rechten schwingt sie das Schwert, mit der Linken zügelt sie das vorwärtsdrängende Pferd. Ihr Blick ist zugleich nach innen und geradeaus nach außen gerichtet. Vor Frémiets kraftvollerer gleicher Darstellung in Paris zeichnet sie sich durch größere Innerlichkeit und leichtere Beweglichkeit aus.

Von den jüngeren, erst in den dreißiger Jahren geborenen Meistern führt Pradiers Schüler Henri Chapu (1833—91), dem Fidière ein Buch gewidmet hat, den klassizistischen Idealismus seines Lehrers, ins Schmachtende und Zarte übertragen, bis gegen das Ende des Jahrhunderts herab. Berühmt sind seine empfindsamen Frauengestalten, wie die „Jugend" am Grabmal Regnaults in der École des Beaux Arts zu Paris, und die „Schriftstellerei" am Denkmal Flauberts in Rouen. Seine Marmorgestalt der Jungfrau von Orléans im Louvre (1872), die er als demütig hingeknietes, um Erleuchtung flehendes, aber verzückt zurücksinkendes Bauernmädchen darstellt, galt trotz ihrer etwas schwächlichen Empfindsamkeit für seine glücklichste Eingebung. Bahnbrechend aber wirkte er auf dem Gebiet der Schaumünzen- und Plakettenbildnerei, der er strengen Stil bei weicher Behandlung zurückgab.

An Frémiet knüpften in diesem Menschenalter namentlich die Südfranzosen, wie Falguière und Mercié von Toulouse, an, die Schüler der École des Beaux Arts in Paris gewesen waren. Alexandre Falguière (1831—1900) ist ein rassiger Meister, zu dessen Hauptschöpfungen volle, feste Frauengestalten, Dianen, Nymphen, Bacchantinnen, aber auch Omphale, Eva und Cléo de Mérode gehören. Seine temperamentvolle Bronze im Luxembourg-Museum „Der Sieger im Hahnenkampf" erregte schon 1864 Aufsehen. Seine romantischen Anwandlungen haben sich namentlich in der empfindungsvollen Marmorgestalt des sterbend am Boden liegenden jungen Märtyrers Tarcisius im Luxembourg-Museum verkörpert. Von seinen Bildnisstandbildern ist das Lamartines von 1878 in Mâcon, das

Gambettas von 1884 in Cahors hervorzuheben. Sein Bestes gab er als Kleinbildner in gebranntem Ton.

Neben Falguière erscheint sein Mitschüler und Schüler Antonin Mercié (geb. 1845) weniger stilvoll, aber kraftvoller natürlich. Sein edelschlanker naturfrischer Bronze-David im Luxembourg-Museum erinnert noch an Dubois. Machtvoll ist das patriotische Pathos, das seine ergreifende Bronzegruppe „Gloria victis" im Hôtel de Ville und seine etwas unruhige Gruppe „Quand même" im Tuileriengarten atmen.

Von den gleichalterigen, aus Paris stammenden Meistern gehört noch Ernest Barrias



Abb. 90. Jean Baptiste Carpeaux' Fontaine de l'Observatoire in Paris. Nach Photographie. (Zu S. 237.)

(1841—1905), von den etwas jüngeren Jules Dalou (1858—1902) in diesen Zusammenhang. Ernest Barrias erlangte große Erfolge mit seinem Bestreben, den zeitgemäßen Naturalismus mit den überlieferten Schönheitsvorstellungen in Einklang zu setzen. Schon seine Werke im Luxembourg-Museum, wie das marmorne Mädchen von Megara (1870), das Bronzestandbild „Der junge Mozart als Geiger" (1887) und die aus farbigen Marmoren zusammengesetzte „Natur, sich enthüllend" (1899), kennzeichnen seine Art; und die wirkungsvolle Marmorgruppe des Eides des Spartakus (1871) im Tuileriengarten, das Bronzedenkmal des Schauspieldichters Augier (1896), unter dessen Büste die Gestalt des Knaben mit der Geißel der Satire auftritt, auf der Place de l'Odéon in Paris, bewegen sich in derselben Richtung. Leidenschaftlicher und bedeutender war Dalou, dem M. Dreyfous ein Buch gewidmet hat. Sein Hochrelief, eine Rede Mirabeaus (1783), dessen Bronzeausführung die Salle Casimir

Périer der Abgeordnetenkammer schmückt, ist ein ziemlich nüchternes „Historienbild" von strammer isokephaler Haltung. Er selbst ist Dalou in seinem Bronzedenkmal der Republik, das 1899 auf der Place de la Nation aufgestellt wurde: ein junges Heldenweib steht auf einem von zwei Löwen gezogenen Triumphwagen, dem die Gestalten des Friedens und der Freiheit, der Arbeit und der Gerechtigkeit zur Seite schreiten. Auch sein Denkmal Delacroix' im Luxembourg-Garten gehört in seiner barocken, mit sinnbildlichen Gestalten arbeitenden Art zu den üppigsten Denkmälern der Seinehauptstadt. Von Dalou wie von Barrias und von Chapu aber rühren eine Reihe der schönsten Denkmäler der Friedhöfe des Montmartre und des Père-Lachaise her, die sich im Laufe des Jahrhunderts zu großartigen Freiluftmuseen der Bildhauerei entwickelten.

Ein Stolz der französischen Bildnerei dieser und der älteren Zeit sind dann noch die Meister der Medaillen und Plaketten, die den Reliefstil der plastischen Kleinkunst vorbildlich wieder belebten. In der Revolutionszeit war Augustin Dupré (1748—1833) ein Hauptmeister, der dieser Kleinkunst anvertraute, was sein Herz bewegte. In den folgenden Zeiten beteiligten sich einige der namhaftesten Bildhauer, die wir kennengelernt haben, wie David d'Angers, Rude, Barye, Préault, Chapu und Carpeaux an dieser neuerblühenden Kunstübung. Ihren Höhepunkt erreichte sie nach der Mitte des Jahrhunderts in den feinfühligen Arbeiten François Hubert Joseph Ponscarmes (1827—1903), Jean Baptiste Daniel Dupuis' (1849—99), Jules Clément Chaplains (1839—1909) und Louis Oscar Rotys (1846—1911) die wieder noch jüngeren Künstlern, wie Legros und Cazin, die Wege wiesen. Schon die Sammlung des Luxembourg-Museums lehrt uns die feinen Schöpfungen dieser Meister auf dem Gebiete der Bildniskunst und der sinnbildlichen Gelegenheitskunst bewundern, die das künstlerische Schaffen so anmutig wieder dem Leben verknüpfen.

Noch „modernere" Meister arbeiteten dann mit Bewußtsein allen durch Italien hindurch gegangenen Überlieferungen entgegen, um einerseits an den künstlerischen Geist der großen französischen Vergangenheit, anderseits an die Natur und an die Empfindung der Gegenwart anzuknüpfen. Sie sind auf dem Gebiete der Bildhauerei die Meister, die in den nächsten, den jüngsten Zeitraum hinüberweisen. Vor allem kommen hier zwei Meister in Betracht, die zu den größten der Großen gehören, Albert Bartholomé und Auguste Rodin. Im wesentlichen sein eigener Lehrer, hat Albert Bartholomé (geb. 1848), über den Demaison, Denise und Clemen berichtet haben, sich im Geiste der altfranzösischen Kunst eng an die Natur angeschlossen, diese aber aus sich heraus streng und großartig stilisiert. Von der Malerei ausgehend, wurde er aus Liebe zu seiner 1886 verstorbenen Gattin, der er ein Denkmal auf dem Dorfkirchhof zu Crépy-en-Valois zu setzen wünschte, zum Bildhauer. Dieses feinfühlige Grabmal, das unter dem leidenschaftlich natürlichen Gekreuzigten den weinenden Gatten neben der ruhenden Halbfigur der Verstorbenen zeigt, bildete aber nur das Vorspiel zu seinem großen Lebenswerk, dem allgemeinen Totendenkmal (Abb. 91), das 1895 vollendet war. Durch seine zugleich naturwahre und stilvolle, aber an keinen der „historischen" Stile erinnernde Wucht und Größe erregte dieses gewaltige Bildwerk solches Aufsehen, daß die Stadt Paris es für den Abschluß des Eingangsweges im Friedhof Père-Lachaise, den Gräbern der Namenlosen gewidmet, ausführen ließ. Hier wurde es 1899 enthüllt. Das Hauptmotiv, die Todespforte, durch die die Menschheit, in mannigfachen Typen vertreten, ins Reich der Schatten eingeht, ist an sich nicht neu. Aber so groß, breit und majestätisch wie hier, an altägyptische

Formensprache erinnernd, war die Eingangspforte zum Schattenreich noch niemals dargestellt, und so schlicht, einfach und natürlich, so frei von jeder historischen Manier und doch so stilvoll waren die Scharen der kaum bekleideten Toten, die hineinstreben oder widerstrebend, mit Qualen ringend, hineingedrängt werden, noch niemals wiedergegeben worden.

Von kleineren Arbeiten Bartholomés seien das feine kleine Bronzebild eines weinenden Kindes (1894) und die Marmorgestalt „La Douleur" im Luxembourg-Museum, die sorgfältig durchgebildete Haarflechterin im Albertinum zu Dresden genannt. Man hat den Schöpfungen Bartholomés gegenüber die Empfindung, eine neue, wurzelechte Kunst emporsprießen zu sehen.



Abb. 91. Albert Bartholomés „Monument aux morts" auf dem Père-Lachaise-Friedhof in Paris. Nach Photographie.

Moderner noch als Bartholomé, unabhängiger noch von allen hergebrachten Stilregeln, vielseitiger in seinen Darstellungsgegenständen, rücksichtsloser in der Durchsetzung seiner Eigenart als jener tritt Auguste Rodin (1840—1917), der Hauptvertreter des von der Malerei übernommenen „Impressionismus", in der Plastik uns entgegen. Ein kräftiges, eindringliches Naturgefühl bildet die Grundlage seiner Kunst. Sein starkes plastisches Empfinden, das immer wieder durchbricht, zerstreut alle Bedenken gegen die malerische Breite und verschwimmende Weichheit seiner reifen Werke. In Frankreich haben Mauclair, Cladel und Léonce Bénédite, in Deutschland z. B. Meier-Graefe, Treu, Clemen, Brieger-Wasservogel, R. M. Rilke und Grautoff ihn gefeiert.

Nachdem Rodin 1864—70 Schüler des Carrier de Belleuze, eines Schülers David d'Angers', gewesen, erregte er 1877 Aufsehen mit seinem „Urmenschen", einer so lebenswahren, auf alle Ebenheiten und Unebenheiten der Oberfläche so getreu eingehenden Wiedergabe eines

nackten jungen Mannes, daß man damals behauptete, Rodin habe einen Gipsabguß nach der Natur ausgestellt. Wir haben hier also den Realismus schlechthin in seiner nacktesten Gestalt; und doch hat Rodin damals durch wirkliche Abformung des lebenden Modells bewiesen, welche Abweichungen von der Natur er sich aus künstlerischen Rücksichten gestattet hatte. Der Bronzeguß dieses Naturmenschen steht im Luxembourg-Museum, und ebendort tritt uns ergreifend die hagere, ausdrucksvolle, eindringlich naturwahre Bronzegestalt Johannes' des Täufers (1881) entgegen. Durch meisterhafte, äußerst individuell belebte Marmorbüsten berühmter Zeitgenossen befestigte Rodin seinen Ruf. Gegen Ende der achtziger Jahre entstand sein neuer Stil, wie ihn die berühmte Marmorgruppe „Der Kuß" (Abb. 92) im Musée Rodin offenbart. In inniger Umarmung sitzt ein nacktes Paar auf einem Felsen. Die Reinheit der künstlerischen Auffassung verscheucht jedes lüsterne Empfinden. Von allen Seiten von Luft und Licht umflossen, von allen Seiten durch köstlichen Linienfluß und Massenschluß zusammengehalten, ist es ein Kunstwerk von höchster Natürlichkeit und reinster Schönheit. Immer leichter und skizzenhafter entworfene Marmorgruppen ähnlicher Art, wie der „ewige Frühling" und das „ewige Idol", folgten. Rodin bekannte sich ausdrücklich zu Phidias und zu Michelangelo, übersetzte deren Festigkeit aber in die flüssige Weichheit des Eindrucksstils seiner Tage. Rodin fing an, seine Gestalten und Gruppen nur so weit aus dem Block herauszuarbeiten, wie es ihm nötig erschien, um seine Absichten zu erreichen. Alle Leidenschaften der menschlichen Seele weiß er in Bildwerken dieser Art zu verkörpern, allen Schauern der Lust und der Verzweiflung weiß er durch geschmeidige, von Schönheit getragene Körperbewegungen Ausdruck zu verleihen. An seiner Hauptschöpfung dieser Art, dem „Höllentor", arbeitete Rodin seit 1875; 1880 erwarb der Staat es für den Eingang des Kunstgewerbemuseums. Es ist eine gewaltige, reich mit Reliefs geschmückte Türumrahmung, von deren Oberbalken mächtig bewegte Gestalten herabblicken. Ursprünglich war es als Eingangstor zu Dantes Hölle gedacht und von der Gestalt des Dichters bekrönt. Allmählich aber hat der Meister ihm alles aus Dante Entlehnte genommen, um es ins allgemein Menschliche zu übersetzen. Aus Dante wurde der „Denker", die mächtige, vorgebeugt auf dem Felsblock thronende Sitzgestalt, deren innere Erregung ganz in kühne, aber ruhige Bewegung umgesetzt ist. Vom Höllentor losgelöst, wurde sie, in Bronze gegossen, vor dem Pantheon in Paris aufgestellt, jetzt aber dem Rodin-Museum überwiesen. Andere Gestalten und Gruppen vom Höllentor, wie die „drei Schatten" und „Adam und Eva", verbinden vollends michelangeleske Gewalt mit modernster Empfindung. Auch seine berühmte Gruppe des Kusses sollte ursprünglich Paolo Malatesta und Francesco da Rimini am Höllentor darstellen.

Aber auch unter Rodins öffentlichen Denkmälern finden sich eigenartige und mächtige Schöpfungen. Das gewaltigste und eigenartigste von ihnen ist das Denkmal der Geiseln von Calais, das 1895 in der französischen Hafenstadt errichtet wurde: eine kühne, realistisch-rundplastische Darstellung des vermeintlichen Todesganges der sechs vornehmen Bürger von Calais, die sich 1347 Eduard III. von England auslieferten. In der Haltung und im Mienenspiel der sechs paarweise und einzeln ohne jede hergebrachte „Gruppierung" dahinschreitenden überlebensgroßen Bronzegestalten sprechen sich alle Abstufungen von Furcht, Verzweiflung, Entschlossenheit und Vaterlandsliebe aus. Berühmt ist aber auch Rodins Denkmal Victor Hugos (seit 1886) im Garten des Palais Royal. Der Dichter sitzt in lebhafter innerer Bewegung mit von sich gestrecktem linken Arm auf einem Felsen am Meergestade. Er lauscht der Eingebung der beiden hinter ihm auftauchenden weiblichen Gestalten,

die als „Inspiration“ und „Voix intérieure“ bezeichnet werden. Nicht zur Aufstellung aber gelangte Rodins Denkmal Balzacs, dessen großer Gipsentwurf mit dem aus kuttenartigem Überwurf hervorschauenden Charakterkopf im Rodin-Museum steht. In dem nach dem Tode des Meisters in der Rue Varenne zu Paris eingerichteten Musée Rodin, zu dem er selbst alle Vorbereitungen getroffen hatte, sind gegenwärtig alle seine Schöpfungen vereinigt: die Bronzewerke in erneuten Güssen, die Marmorwerke teils in Wiederholungen oder in Gips abgegossen, wie die Bürger von Calais, teils in den Urschöpfungen, die zum Teil, wie der „Kuß“, wie „der Gedanke“ von 1889 und wie die Danaide von 1890, vom Luxembourg-Museum leihweise dem Rodin-Museum überwiesen worden sind. Léonce Bénédite meint, daß die Bildhauerei des 19. Jahrhunderts in Rodin gipfele, wie die des Altertums in Phidias und die der Renaissance in Michelangelo.



Abb. 92. Der Kuß. Marmorgruppe von Auguste Rodin im Luxembourg-Museum zu Paris. Nach Photographie.

Von Rodins Schülern hat Émile Bourdelle (geb. 1861), der uns schon seiner Beethovenköpfe wegen nahesteht, schulbildend weitergewirkt. Bourdelles breite, geschmeidige und doch durchgeistigte Art lernt man in Berlin durch einen prächtigen weiblichen Terrakottakopf in einem Rundrahmen, im Albertinum zu Dresden durch den schönen bronzenen Athenakopf kennen. Im Luxembourg-Museum stehen seine Bronzebüsten eines Herkules und Beethovens. Zu Bourdelles in Paris lebenden Schülern gehörte die begabte deutsche Bildhauerin Hedwig Woermann-Jänichen (geb. 1874), die durch die Ereignisse von 1914 nach Deutschland zurückgeführt wurde, sich hier aber vorzugsweise der Malerei widmete. Von den jüngsten Medailleuren steht Alexandre Charpentier (1856—1909), der ebenfalls von Rodin beeinflußt wurde, durch seine leichtflüssige Manier bereits im Gegensatze zu Roty, Chaplain und Dupuis. Charpentier hat in Denkmünzen und Plaketten das ganze geistige Frankreich seiner Zeit der Nachwelt überliefert. Seine Tätigkeit umfaßt aber auch alle Gebiete des Kunstgewerbes, dem er ein neues, naturnahes und doch raumkünstlerisches Leben einzuhauchen verstand. Vor allem in seinen Tonbildnereien zeigte er sich z. B. in seinem lebensgroßen, stilvoll bemalten Relief „die Bäcker“ von 1889 an der Place Scipion zu Paris, von dem das Dresdner Albertinum eine Wiederholung besitzt, als einer der bedeutendsten Formenrealisten der realistischen Jahrzehnte der französischen Kunst.

3. Die französische Malerei zur Zeit des Realismus und Impressionismus (1848 bis um 1895).

In der französischen Malerei dieses Zeitraums vollzog sich die ganze Entwickelung, die, anfangs verspottet, dann mit Begeisterung als Fortschritt gepriesen, zunächst von den kunstgeschichtlichen, mit der Weltgeschichte oder der Dichtkunst aller Zeiten und Völker verschwisterten

Richtungen des Klassizismus und der Romantik um 1850 zum Realismus Courbets, um 1870 zum Impressionismus und zum Freilicht Manets führte. Die Naturnähe war diesen beiden Richtungen gemeinsam. Der Impressionismus war, so sehr er als etwas unerhört Neues empfunden wurde, die natürliche Weiterentwickelung des Realismus. Aber nichts wäre irriger als anzunehmen, daß diese beiden Richtungen sofort bei ihrem Erscheinen die Alleinherrschaft an sich gerissen hätten. Im Gegenteil. Die Bilder Courbets wie die Manets waren jahrelang von den maßgebenden Ausstellungen des „Salon“ ausgeschlossen worden, ehe sie von den leitenden Künstlern als zulässig anerkannt wurden. In der Ära Napoleons III., die Wahrheit und Schönheit auf den Lippen, aber Sinnenrausch und Gewissenlosigkeit im Herzen trug, herrschte in den Augen des Hofes und der weiten adligen und bürgerlichen Kreise, die von ihm abhingen, immer noch die Akademie, deren Meister den weniger künstlerischen Instinkten der Zeit Rechnung zu tragen verstanden. Die anerkannte akademische Kunst aber blieb zunächst bei den alten Regeln, die nur mit fortgeschrittener Pinseltechnik erzwungen wurden. Das Virtuosentum feierte Orgien. Das Modell, namentlich das weibliche, gab den Ton an. Die Stoffmalerei, im Nackten wie in der Kleidung, erlebte Triumphe. Mit den Meistern dieser Art müssen wir uns vorweg auseinandersetzen.

Einen romantischen Anflug brachten noch die Schüler Paul Delaroches (S. 137) und Charles Gleyres (1806—74), des Schweizers, mit, der nach Reisen in Italien und im Orient 1843 das Schüleratelier Delaroches an der École des Beaux Arts in Paris übernahm. Gleyres bekanntes Louvregemälde „Les illusions perdues“, das einen gereiften Mann in antiker Tracht in sich versunken am Ufer sitzend darstellt, wie er in einem Nachen die in schönen Gestalten versinnlichten Träume seiner Jugend an sich vorübergleiten sieht, gehört, 1843 gemalt, noch dem vorigen Zeitraum an. Sein 1864 gemalter, von den Mänaden verfolgter Pentheus in Basel aber entstammt schon der Blütezeit des zweiten Kaiserreichs. Die modern klassizistische Richtung, die Davidsches Stilgefühl mit archäologisch richtiger Ausstattung und realistischer Körperdurchbildung zu verbinden wähnte, feierte in Delaroches und Gleyres Schüler Jean Léon Gérôme (1824—1904) ihre Triumphe. Im Louvre befindet sich sein lebensvolles, wenn auch hart und glatt gegebenes Jugendbild von 1847, „der Hahnenkampf“. Amiens besitzt sein nach bekannten Mustern zusammengesetztes „Augusteisches Zeitalter“ von 1855. Seine badende Phryne im Kreise der athenischen Richter von 1861 brachte die Unechtheit und Absichtlichkeit seines Klassizismus restlos zur Anschauung. Der Hauptschüler Delaroches aber war Thomas Couture (1815—79), in dem sich während der ersten Hälfte dieses Zeitraums die ganze Werbekraft der französischen Malerei sammelte. In Deutschland hat namentlich Uhde-Bernays sich mit ihm beschäftigt. Couture war der Lehrer des kommenden Geschlechtes nicht nur für Frankreich, sondern auch für Deutschland, dessen Jugend scharenweis sein Atelier in Paris aufsuchte. Als Künstler seiner Zeit überschätzt, wird er als letzter Vertreter einer Richtung vor ihrem Zusammenbruch, wie so oft, von der nächsten Zeit unterschätzt. Jedenfalls war er ein vollgültiger Vertreter der Kunst des zweiten Kaiserreichs, ein Meister, unter dessen geschickten Händen eine Fülle von Gestalten, die ihren eigenen schlanken Typus mit edlen, von leichter Herbheit umflorten Köpfen zur Schau tragen, und eine Reihe mächtiger, wohlgegliederter, flüssig gemalter, zum kühleren Silberton Veroneses hinstrebender historischer Kompositionen emporsprossen. Seine bedeutendsten Schöpfungen sind das große Bild der Römer der Verfallzeit (1847) im Louvre, das angeblich vor dem Sinnentaumel warnen will, den es in wohlabgewogener akademischer Art verherrlicht, und die Marienfresken (1847—52) in

Saint-Eustache zu Paris, die die Gottesmutter als Trösterin, als Schützerin der Seelente und im Himmelsglanz nicht ohne Haltung, aber ohne innere Wärme zur Anschauung bringen.

Ein berühmtes Dreigestirn der anerkannten, klassisch gemeinten französischen Großmalerei des zweiten Kaiserreichs bildeten dann die drei Enkelschüler Davids, Alexandre Cabanel (1823—89), der Meister der berühmten Geburt der Venus im Luxembourg und zahlreicher das Hofleben der Tuilerien kalt-prächtig widerspiegelnder Damenbildnisse, William Bouguereau (1825—1905; Buch von Vachon), der Schöpfer der süßlich streng aufgebauten thronenden hl. Jungfrau als Trösterin mit dem weltlichen Augenaufschlag (1877), das bis vor kurzem im Luxembourg hing, und Paul Baudry (1828—86; Buch von Ephrussi, Aufsatz von Graul), der ausgesprochene Eklektiker, der in Rom Michelangelos Fresken in der Sistina und Correggios Danaë, in London die Rafael-Kartons kopierte, ehe er die große Hauptschöpfung seines Lebens, die Wand- und Deckenbilder zum Preise der Musik und der Dichtkunst im Foyer der Großen Oper zu Paris (1866—72) ausführte. Von Baudrys früheren Gemälden kennzeichnet seine Art z. B. die Toilette der Venus von 1859 in Bordeaux, von seinen späteren Bildern die unwahre „Wahrheit" von 1882 im Luxembourg. Das Epigonentum der Großmalerei, das sich in diesen ihrer Zeit hochgefeierten Meistern breitmacht, trieb in anderen eigenartigere Blüten. Jean Jacques Henner (1829—1905; Aufsätze von Bénédite), der, wie Prudhon (S. 46), als französischer Correggio gefeiert wird, geht bei weicher, aber wohlverschmolzener elfenbeinerner Fleischbehandlung von wärmerem allmählich zu kühlerem Helldunkel über, das seine gut gezeichneten, vornehmlich weiblichen, oft als Nymphen vor dunkles Waldgrün gestellten Akte schmeichlerisch umspielt. Im Luxembourg-Museum hängen z. B. seine Susanna im Bade von 1864 und seine berühmte Najade.



Abb. 93. Die Wahrheit. Gemälde von Jules Lefebvre im Luxembourg-Museum zu Paris.
Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

In der städtischen Sammlung des Palais des Beaux Arts in Paris befindet sich ein eigener Hennersaal mit 31 meist kleinen Bildern und Skizzen seiner Hand, von denen das Hirtenlied (Eglogue) von 1879 das wichtigste ist. Jules Lefebvre (1836—1912) strebte bei hohem zeichnerischen Können dem Sfumato Leonardos nach. Seine stilvoll gestellte, aber realistisch

gesehene nackte weibliche Gestalt der Wahrheit (1870; Abb. 93) im Luxembourg-Museum, die in steil erhobener Rechten einen Spiegel hält, steht hoch über Baudrys gleichem Bilde. Dann erschienen, schon vom wirklichen Realismus beschattet, die Nachahmer der Spanier Ribera (Bd. 5, S. 65) und Zurbarán (Bd. 5, S. 125), wie Théodule Ribot (1823—91; Aufsatz von Lefort), dessen „Sebastian" und „Samariter" im Luxembourg in ihrer grellen Bestrahlung der Leiber vor nächtigem Dunkel eindrucksvolle, aber doch nur nachempfundene Leistungen sind; und ihnen schlossen sich die Schreckensmaler vom Schlage Jean Paul Laurens (1838—1921) an, begabte, technisch hochentwickelte Meister von breitem Vortrag, die mit Vorliebe blutrünstige und grausige geschichtliche Vorgänge schilderten. Zu den Wandgemälden des Pantheon gehört Laurens' Tod der hl. Genoveva; das Luxembourg-Museum besitzt unter anderem seine Exkommunizierung Roberts des Frommen. Ferdinand Roybet (1840—1920) schloß sich in seinem „Blutbad von Nesles" der Art Laurens' an, machte sich dann aber mit seinen Sittenbildern in farbigen geschichtlichen „Kostümen" einen Namen. Bei uns ist er in Hamburg, Leipzig und Köln vertreten.

Günstiger als der Einfluß Riberas wirkte seit den sechziger Jahren der beruhigende Einfluß des großen Velázquez, der jetzt erst in den Gesichtskreis der Franzosen trat. Von ihm haben zunächst die großen Bildnismaler Léon Bonnat (geb. 1833), der Schüler Madrazos (S. 225) in Madrid gewesen war, und Auguste Carolus-Duran (1838—1917), der zwei Jahre in Madrid nach Velázquez kopiert hatte, einiges gelernt. Beide fingen im Anschluß an Ribot und Laurens schwarzschattig an, wie Bonnats Adam und Eva an der Leiche Abels von 1860 und Carolus-Durans „Assassiné" von 1866, beide im Museum zu Lille, zeigen. Bonnat verdankt auch seinen späteren Ruhm nicht sowohl seinen Wandgemälden der Art seiner Marter des hl. Dionys im Pantheon, als seinen Bildnissen. Er malte alle Größen der dritten Republik. Genannt sei sein Kardinal Lavigerie im Louvre. Auch Carolus-Duran tritt uns nicht in seinen Geschichtenbildern, wie dem Deckenbild des Triumphes der Maria Medici (1878) im Louvre, sondern in seinen Bildnissen, wie schon der Dame mit dem Handschuh von 1869 und noch dem Bildnis des Malers Français von 1900 im Luxembourg, als der bedeutende Meister entgegen, dessen ruhig natürliche altmeisterliche Art unentwegt neben dem Impressionismus Manets herging und bewundert wurde.

Mit besonderer Kraft verarbeitete die spanischen Einflüsse Henri Regnault (1843 bis 1871), der, ursprünglich Schüler Cabanels, 1868 Spanien besucht hatte. Sein Reiterbild des spanischen Generals Prim von 1869 im Louvre ist vielleicht das machtvollste Bildnis des 19. Jahrhunderts. Der junge Meister fiel 28jährig in der Schlacht bei Buzenval für sein Vaterland. Hier schließt sich dann aber noch Benjamin Constant (1845—1902) an, der durch Spanien nach Marokko vordrang und seine Sporen als Orientmaler verdiente. Sein Einzug Mohammeds II. in Konstantinopel von 1876 in Toulouse, seine „Letzten Rebellen" von 1880 im Luxembourg und seine „Justice du Chérif" von 1885 im Louvre zeigen ihn auf der Höhe seines Könnens. Hauptsächlich aber machte er sich als Bildnismaler berühmt: das Bild seiner Frau von 1891, seines Sohnes von 1896 im Luxembourg und vieler französischer und englischer Größen gehören zu den besten der „alten Richtung", der er treu blieb.

Natürlich hatte dieses ganze Geschlecht, das vom zweiten Kaiserreich in die dritte Republik hinüberleitete, auch seine Soldaten- und Schlachtenmaler. Als einer der größten Meister, die je gelebt, galt seinerzeit Ernest Meissonier (1815—91; Bücher von Larroumet und von Hubrand), ein formenkundiger, eindringlicher Fein- und Spitzmaler, der von der

Darstellung zopfiger Sittenbilder zur Soldaten- und Schlachtenmalerei überging. Seine kleinen, in sich geschlossenen Bilder, die man mit der Lupe betrachten konnte, gehörten zu den höchstbezahlten ihrer Zeit. Im Louvre befanden sich schon 1909 31 Bilder seiner Hand, unter ihnen Napoleon III. bei Solferino und die Belagerung von Paris; die Wallace Collection in London besitzt 16 Bilder Meissoniers, unter ihnen den berühmten „Kupferstichsammler in seinem Kabinett". In Deutschland ist er in Hamburg und München vertreten. „La nature, toujours la nature" war Meissoniers Wahlspruch.

In die Fußstapfen Delacroix' trat Alphonse de Neuville (1835—85), dessen Schlacht bei Magenta von 1864 sich im Museum seiner Vaterstadt Saint-Omer befindet. Die ganze Frische seiner realistisch-koloristischen Begabung entfaltete er in seinen Kriegsbildern von 1870 und 1871, denen die deutschen Künstler dieser Zeit nichts von gleicher Unmittelbarkeit der Anschauung an die Seite zu setzen hatten. Im Luxembourg befindet sich noch sein Le Bourget von 1878. Schüler Meissoniers aber war Edouard Detaille (1848—1912; Buch von Vachon), der die genaue, sachliche Art seines Meisters geschickt ins Große übertrug. Im Salon von 1879 erregten seine Verteidigung von Champigny und sein Mitrailleusenschuß Aufsehen. Im Luxembourg befindet sich sein „Traum" von 1888, im Pariser Rathaus sieht man seine Feuerwehr von 1894.

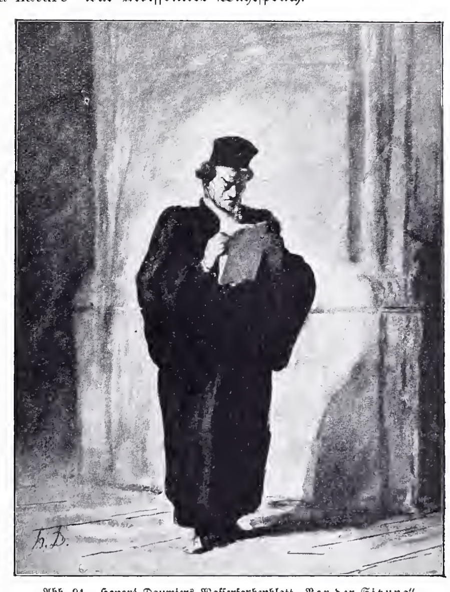


Abb. 94. Honoré Daumiers Wasserfarbenblatt „Vor der Sitzung". Nach Spemanns „Museum". (Zu S. 248.)

Charakteristisch für den Zeitgeschmack waren die damals beliebten Rundbilder der Panoramen, die den Beschauer mitten in den Schauplatz der Handlung zu versetzen und naturwahr bis zur Täuschung zu sein vorgaben. Gemeinsam malten Detaille und Neuville 1882 das große Pariser Panorama des ganzen Feldzugs von 1870 und 1871 und 1873 das der Schlacht von Rezonville, das zuerst auf der Wiener Weltausstellung dieses Jahres gezeigt wurde. Alle diese Figurenmaler waren ihren Kunstmitteln und ihrer Ausdrucksweise nach Anhänger der alten Richtung. Über sie hinaus ging in den Augen der Nachwelt nur die Kunstsprache Honoré Daumiers (1808—79), den wir als Karikaturenzeichner von innerlicher Größe schon kennengelernt haben (S. 142). Seine Lithographien, deren meiste dem vorigen Zeitraum angehören, zählen nach Tausenden. Seine Gemälde, die trotz ihres kleinen Umfangs bei aller drastischen Schärfe der Charakterzeichnung von monumentaler

Formenempfindung bei ausgesprochener Helldunkelfärbung getragen werden, entstanden meist erst nach 1848. Im Louvre (Sammlung Moreau-Nélaton) hängen seine großartig-stilvolle Allegorie der Republik, seine Eseldiebe und sein Bildnis Th. Rousseaus, in Berlin und in Wien sieht man seinen Don Quichotte mit Sancho Pansa, auch in München eines seiner vielen Bilder aus dem „Don Quichotte"; sein Christus mit den Jüngern in Amsterdam und sein Ecce Homo im Folkwang-Museum zu Hagen sind von Rembrandtscher Wucht. Auch seine Wasserfarbenblätter, wie der Advokat vor der Sitzung (Abb. 94), zeigen ihn von seinen besten Seiten. An ihm ist nichts gemacht, ist alles scharf, aber auch groß gesehen und empfunden.

Auf anderem Boden steht der jüngste der Graphiker alter Richtung, Gustave Doré (1833—83), ein vielseitiger Meister, dessen Hauptbedeutung in seinen bald pathetischen, bald satirischen, von echt, aber nicht best-französischem Geiste beseelten Holzschnittabbildungen zu Büchern wie dem „Don Quichotte", der „Göttlichen Komödie" und der Bibel liegt. Auf dem Gebiete des Kupferstichs ragte gleichzeitig Ferdinand Gaillard hervor (1834—87), unter dessen feinfühligen Händen diese Kunst eine noch nie gesehene Freiheit und Weichheit erreichte. Ein gutes Stück französischer Eigenart offenbart aber auch die Entwickelung der französischen Radierung von Charles Méryon (1821—68), Alphonse Legros (1837 bis 1880) und Jules Jacquemart (1837—80) bis zu den modernen Vertretern der Kaltnadelarbeit, wie Paul Helleu (geb. 1859), der mit dem Diamantstift auf dem blanken Kupfer wunderbar duftige Frauengestalten hervorzaubert. Aber wir müssen die Meister dieser Art, über die Daumier als Künstler weit hinausragt, der Sondergeschichte der graphischen Künste überlassen. Singer hat sie alle ausführlich behandelt.

Daumiers, des Malers, Freunde waren die Landschaftsmaler der Schule von Fontainebleau oder von Barbizon, die sich in dem kleinen Dorfe am herrlichen, zugleich großartigen und knorrigen Walde von Fontainebleau schon vor 1848 zusammenfanden, um als Schöpfer des „Paysage intime" der heimischen Natur alle ihre Reize und süßen und herben Geheimnisse zu entlocken. Älter als Courbet, bereiten sie seinem Realismus den Boden; aber ihr Realismus knüpft offensichtlich an den der alten Holländer Ruisdael und Hobbema an, deren Wirklichkeitsbilder doch noch durchgeistigt zum Geiste sprechen. Die Meister von Barbizon legen der Natur nicht sowohl menschlich-seelische Stimmungen unter, als daß sie Naturstimmungen schildern, die in der Menschenseele verwandtschaftlich widerklingen. Dem nächstgelegenen Stück der schlichtesten Natur, vor allem den Waldrändern und Waldlichtungen mit ihren lichtdurchströmten Schatten, ihren Wiesenflächen, Bächen und Weihern, ihrem Unterholz, ihrem Moos und ihren Kräutern, wird die Seelenstimmung abgelauscht, die Sonnenschein, Sturm und Regen, Himmelblau und Wolkengrau, Mittagsglut und Abendrot ihnen einhauchen. Nur wie zufällig runden sie ihre kleinen Naturausschnitte ab, die sie mit erst verhältnismäßig breitem Pinsel und in erst verhältnismäßig naturwahren, bräunlich warmen, dem schwereren „Galerieton" jener alten Meister nachempfundenen Farben wiedergeben.

Die Hauptmeister dieser Schule von Barbizon, die z. B. die Engländer Thomson und Mollett zusammenfassend geschildert haben, sind die Pariser Th. Rousseau, denen Michel und Torbec Bücher gewidmet haben, François Daubigny, dem Michel gerecht geworden ist, und Jules Dupré von Nantes, über den Claretie geschrieben hat. Daß alle drei Großstädter waren, die die alte Sehnsucht ans Herz der Natur trieb, ist sicher kein Zufall.

Théodore Rousseau (1812—67), der eigentliche Begründer der Schule, dessen Bilder doch erst seit 1849 Gnade vor den Augen der Jury des Salon fanden, bekannte sich noch

zu einer gewissen Vorherrschaft der Formensprache. Aber die knorrigen alten Eichen, die seine Lieblinge sind, wirken doch schon wesentlich durch ihren kräftigen einheitlichen goldbraunen Farbenton; und die knorrige Krausheit seiner früheren, von Hauchen einer Traumwelt umflossenen Bilder, wie noch des „Waldrandes“ und des „Sonnenunterganges am Wald von Fontainebleau“ von 1850 im Louvre (Abb. 95), wich schon 1853 in den „Marais dans les Landes“ des Louvre schlichterer und kühlerer Auffassung, die 1863 in der „Charrette“ der Sammlung Chauchard des Louvre und vor allem 1864 in der berühmten Dorfstraße von Becquigny derselben Sammlung bei einem Vorklang des Impressionismus anlangt. Die Louvresammlung genügt, Rousseau kennenzulernen. Auch in den französischen Provinzialsammlungen ist er gut, reichlich in Amerika, spärlicher in England, kaum in Deutschland vertreten.

Nur ein Jahr älter als Rousseau war Jules Dupré (1811—89), der, von Anfang an farbiger empfindend, schon 1835 in einer Ansicht von Southampton den Einfluß verriet, den der Engländer Constable auf ihn hatte, sich selbst aber erst im Anschluß an Rousseau in Fontainebleau fand. Schon 1850 zog er sich nach L'Isle d'Adam im Oisetal zurück, wo seine reifsten Landschaften entstanden, die weit mehr als die Rousseaus von der Beobachtung des Himmels und seiner Wolken mit ihren wechselnden Beleuchtungen, ihren Entladungen und ihren Kämpfen miteinander ausgingen, schließlich aber auch mit breiterem Pinsel und dickerem Farbenauftrag als die Rousseaus auf die Fläche gebannt wurden. Mit der Sammlung Thomy Thiérry gelangten zwölf, mit der Sammlung Chauchard sechs Bilder seiner Hand ins Louvre, wo man auch ihn am besten kennenlernt. In London ist er namentlich in der Sammlung Wallace (Abb. 96) gut vertreten.

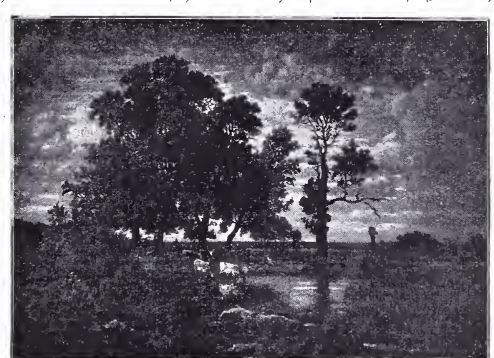


Abb. 95. Sonnenuntergang am Wald von Fontainebleau.
Gemälde von Théodore Rousseau im Louvre zu Paris. Nach Photographie.

Jünger als Rousseau und als Dupré war Charles François Daubigny (1817 bis 1878), dessen schlichte, unbefangen beobachtete Landschaftsbilder, die manchmal schon im Übergange zur Tiermalerei stehen, vor allem die stillen Flußläufe der Seine und der Oise, die er mit einem eigenen Hausboot befuhr, verherrlichten. Ihm lag nicht sowohl die Poesie der Natureinsamkeit als die Poesie des bebauten Bodens und der belebten Ströme am Herzen. Berühmt wurde auch er erst mit seinen nach 1850 gemalten Bildern, wie der „Ernte“ von 1852, der Schleuse von Optevoz von 1855 und vor allem dem herrlichen Frühling von 1857, die alle drei dem Louvre gehören. Seine volle Höhe aber erreichte er erst mit seinem Mondaufgang im Salon von 1861. Wie lieblich auch seine Frühlingslandschaft von 1862 in Berlin, wie köstlich seine Herbstlandschaft mit den Apfelbäumen von 1876 in Frankfurt! Am reichsten ist er in den Sammlungen Thiérry und Chauchard des Louvre vertreten.

Älter als diese drei Meister war Corot, den wir trotz seiner späten nahen Beziehungen zur Schule von Barbizon wegen der teils klassizistischen, teils romantischen Ausstattung seiner duftigen Landschaften dem vorigen Abschnitt (S. 140) gelassen haben. Etwas älter als jene drei war aber auch Narcisse Diaz de la Peña (1808—76), der von spanischen Eltern in Bordeaux geboren war. Er hatte sich, ehe er sich der Schule von Barbizon anschloß, selbstsicher aus der Romantik heraus entwickelt. Mit klassischen und romantischen, mythologischen und poetischen, vorzugsweise nackten und weiblichen Gestalten bevölkerte er die Hälfte seiner kleinen Rain- und Waldlandschaften, die saftig in der weichen Pinselführung, satt in der frischen, bräunlichen Färbung, golden im oft fleckig einfallenden Sonnenlicht, bunt in den hervorleuchtenden Gewändern, tiefblau im Himmel als Naturausschnitte wirken, die ihren Weg durch eine feurige Phantasie genommen haben. „Er läßt Apfelbäume Orangen tragen", sagte, wie Vollmer berichtet, ein zeitgenössischer Kritiker. Mehr äußerlich prickelnd, scheinen seine Bilder mehr aus dem Wesen des zweiten Kaiserreichs und seiner spanischen Herrscherin geboren zu sein. Auch Diaz lernt man hauptsächlich im Louvre, man lernt ihn aber auch in manchen anderen Sammlungen Europas und Amerikas kennen.

Von den zahlreichen Malern, die sich an Rousseau, Dupré und Daubigny anschlossen, liebte der geistreiche Antoine Chintreuil (1816—73) flüchtige Stimmungen festzuhalten, sah der gediegene Louis Français (1814—97) die Natur mit ehrlichen, aber etwas nüchternen Augen an. Beide sind im Louvre vertreten. Der leicht klassizistisch angehauchte Henri Harpignies (1819—1916) aber, von dessen Hand man eine Mondscheinlandschaft im Luxembourg-Museum sieht, suchte die Grundsätze der Schule von Barbizon vorzugsweise italienischen Landschaften anzupassen.

An Diaz schloß sich, in seiner persönlichen Eigenart fast schon in die Folgezeit vorausweisend und doch auch er ein echter Sohn der Zeit der Kaiserin Eugenie, Adolphe Monticelli (1824—86; Buch von Guigou, Aufsatz von Gebhardt) an, der schließlich alle zeichnerischen Formen fahren ließ, um seine mit üppigen, meist modisch bekleideten Frauengestalten belebten Park- und Waldbildchen nur aus glühenden Farbenflecken zusammenzusetzen. Formvoller sind noch seine vorzugsweise den Festen von Saint-Cloud geweihten, in Rot und Goldgelb funkelnden Bilder der Zeit vor 1871. Reicher in der Palette, die namentlich Weiß und Grün heranholt, wirken seine Bilder bis 1880. Nach dieser Zeit spricht der Absinth ein Wort bei der prickelnden Formenauflösung mit, die in seinen letzten, wie orientalische Teppiche leuchtenden Bildern fiebert. Seine Werke befinden sich größtenteils noch im Privatbesitz.

Den Meistern von Barbizon folgten auf dem Gebiete der Darstellung einer ländlichen Tierwelt mit großzügigem, frischem Formen- und Farbenempfinden namentlich Constantin Troyon (1810—65) und Rosa Bonheur (1822—99; Buch von Anna Klumpke), mit zarterem Farbensinne, den Schafherden zugewandt, namentlich Charles Émile Jacque (1813—94). Troyon, doch wohl der bedeutendste von ihnen, hatte sich in den Niederlanden nach Potter und van der Velde, namentlich aber nach der Natur gebildet. Seine stattlichen Rinder, stilvoll schon durch ihre eigene Zucht, fügen sich monumental und natürlich zugleich den einheitlich tonvollen Landschaften ein. Reichlich ist Troyon im Louvre und allen französischen Provinzialmuseen vertreten; in Deutschland besitzen z. B. die öffentlichen Sammlungen von Köln, Frankfurt, Leipzig und Hamburg gute Bilder seiner Hand. Rosa Bonheur war die berühmteste Künstlerin ihrer Zeit. Die einfache Wucht ihrer Darstellungen hatte etwas Überzeugendes. Von ihren Hauptwerken befindet sich der Pferdemarkt von 1853 im

Metropolitan-Museum zu Neuyork. Die Heuernte von 1855 befand sich bis vor kurzem im Luxembourg-Museum. Die Wallace Collection in London besitzt vier Bilder ihrer Hand. Jacque lernt man schon im Louvre kennen.

Auf dem Gebiete der Darstellung der Landleute selbst in ihrer ländlichen Tätigkeit aber bezeichnen zwei berühmte Meister, von denen der ältere der fortgeschrittenere ist, den Gegensatz zwischen Atelierkunst und unmittelbar empfundener Naturkunst. Der jüngere, Jules Breton (1827—1906), war in den Augen der Anhänger der alten Schule, der er entstammte, der größte Meister des ländlichen Sittenbildes. Darstellungen wie seine „Segnung des Feldes“

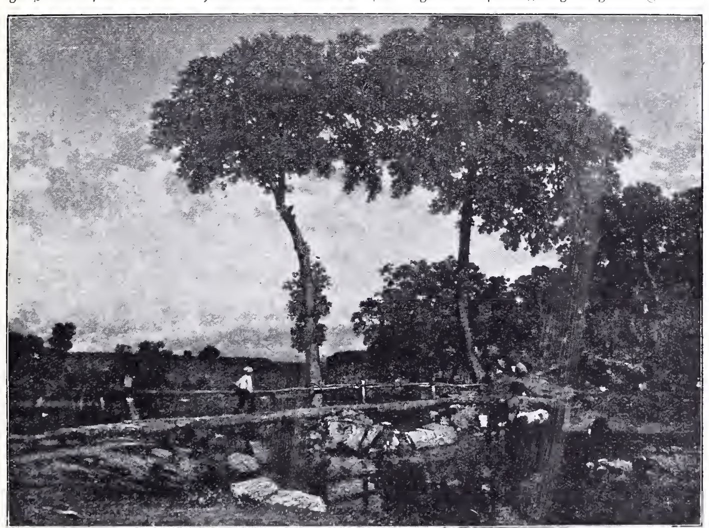


Abb. 96. Die Brücke. Gemälde von Jules Dupré in der Sammlung Wallace zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 249.)

und seine „Ährenleserinnen“, die bis vor kurzem im Luxembourg-Museum hingen, gehören zu den Lieblingsbildern älterer Kunstfreunde. Jean François Millet (1814—75; Aufsatz von Graul, Buch von Michel) dagegen, der aus Delaroches Atelier hervorgegangen war, sich aber erst im Anschluß an die Landschafter von Barbizon zu seiner eigenartigen Größe erhob, hatte lange mit Schwierigkeiten zu kämpfen, bis er zu den Größten der Großen gezählt wurde. Sein „Angelus“, das junge Bauernpaar, das beim Läuten der Abendglocken seine Feldarbeit unterbricht und die Hände zum Gebet faltet (1859), wurde zu Ende des 19. Jahrhunderts von M. Chauchard in Paris für mehr als 750 000 Mark erworben. Millet brauchte, wie Corot, lange Zeit, ehe er sich selbst fand. Erst der „Kornschwinger“ von 1849, jetzt im Louvre, zeigt ihn im Vollbesitze seiner Eigenart. Ernst, fast melancholisch sah er das Landvolk an. Frei von jeder Pose, wußte er das Große und Stilvolle in den natürlichen Gestalten und ihren Stellungen herauszufühlen und auf die Fläche zu bannen. Die Landschaft gehört zu ihnen,

wie sie ein Stück der Landschaft sind. Bei alledem ist Millet zunächst zeichnerisch veranlagt. Seine oft schwere und eintönige Farbe unterstützt aber in der Regel doch die erstrebte Stimmung. Die Ährenleserinnen des Louvre (1857; Abb. 97), das mit der Sammlung Chauchard auch das „Angelus" erhalten hat und am reichsten an Bildern seiner Hand ist, kennzeichnen seine Darstellungen des Landlebens. Die Mutter, die ihrem Kinde die Suppe gibt (1860), im Museum zu Marseille, ist die schönste seiner rein sittenbildlichen Darstellungen. Der Novemberabend (1870) in der Berliner Nationalgalerie zeigt seine letzte Art, sich der Landschaft zu nähern. Bei allem Wirklichkeitssinn stattet Millet seine Bilder mit jenem poetischen und musikalischen Rhythmus aus, der ihn erst als Vorläufer des „Realismus" erscheinen läßt.



Abb. 97. Die Ährenleserinnen. Gemälde von Jean François Millet im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Der „Realismus" schlechthin, der mit Courbet zum Durchbruch kam, hatte schon lange in der Luft gelegen. Schon 1833 hatte Laviron seiner herben Kritik Delacroix' die Worte hinzugefügt: „L'art actuel, l'art de l'avenir, c'est le naturalisme." War den Romantikern die Natur nur das Instrument gewesen, das sie spielten, so wurde ihre Darstellung nun zum Selbstzweck. Jedes Streben nach Schönheit, nach Rhythmus, nach Stil wurde verschmäht. Die Menschen sollten mit der Natur, die sie umgibt, nur der jedesmaligen Wirklichkeit entsprechend wiedergegeben werden. Nichts anderes als was diese Menschen in Wirklichkeit bewegt, sollte in ihrer Darstellung zum Ausdruck kommen. Keine Stimmungen der menschlichen Seele sollten in die Natur hineingelegt werden. Die „Historienmalerei" ward vollends in den Bann getan. Bei alledem aber blieb dieser „Realismus" des dritten Viertels des 19. Jahrhunderts der Maltechnik und der Farbengebung im Sinne der realistischen Meister des 17. Jahrhunderts treu, und daß er auch in der Anordnung seiner Bilder, oft ohne es zu wissen und zu wollen, der Natur hier und da nachhalf, könnte nur ein Blinder leugnen.

Der Vollender dieses „Realismus", der ihn mit vollem Bewußtsein durch Wort und Tat auf sein Banner schrieb, der anfangs von fast allen verurteilte, schließlich von allen als Sieger gefeierte Sprosse der Franche-Comté, Gustave Courbet (1819—77), war im wesentlichen Autodidakt; er selbst nannte sich „élève de la nature"; doch bekannte er sich zum Studium Riberas, Zurbaráns und Velázquez', mit dessen frühen Bildern aus dem Volksleben die seinen wenigstens einige Verwandtschaft haben. Aus der langen Reihe der Bücher und Aufsätze, die ihm gewidmet worden, seien die von Mantz, Lemonnier, Estignard, Robin, Bénédite, Meier-Graefe und Muther hervorgehoben. Schon 1842 hatte Courbet sich selbst mit seinem schwarzen Hunde gemalt, das Bild, das jetzt der Stadtsammlung in Paris gehört.

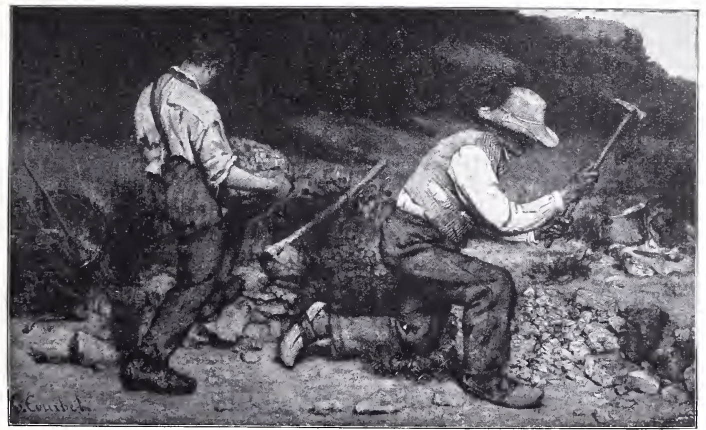


Abb. 98. Die Steinklopfer. Gemälde von Gustave Courbet in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. und O. Brockmann Nachfolger (R. Tamme) in Dresden.

Schon 1849 fanden sein „L'après-diner à Ornans", jetzt in Lille, und sein Mann mit dem Ledergürtel im Louvre vielseitigen Beifall. Auf seiner Sonderausstellung von 1855, der er die Inschrift gab „Le Realisme G. Courbet", trat er als Fertiger in die Arena. Seine schlicht kraftvollen „Steinklopfer" von 1851 in Dresden (Abb. 98), sein gewaltiges, ganz von derbem Leben und dunkler Farbenglut erfülltes „Begräbnis von Ornans" im Louvre, sein ungewöhnlich helles „Bonjour, M. Courbet" von 1854 in Montpellier, seine Kornschwingerinnen von 1855 in Nantes zeigten der ganzen Welt, was er wollte und konnte. Später schuf er eine Fülle schlicht gesehener, saftig, aber doch farbenschwer gemalter Wald- und Strandbilder, die selbst auf das Maß von „Arrangement", das die Schule von Barbizon für unerläßlich hielt, verzichteten. Der gewaltige „Hirschkampf" von 1861, die taufrische „Quelle" von 1866, das lauschige „Rehlager" von 1867, die schäumende „Meereswelle" von 1870, die zu den Perlen des Louvre gehören, fanden allgemeine Anerkennung. In Deutschland, wo Courbet sich wiederholt aufhielt, fand er noch allseitigeres Verständnis als in Frankreich. Jener berühmte Hirschkampf des Louvre ist in Frankfurt gemalt; und Courbet ist auch in den meisten

deutschen und niederländischen Sammlungen mit guten Bildern vertreten. Seit der Weltausstellung von 1867 galt Courbet als der Führer der Jugend. Seine Formensprache hält sich, wenigstens angeblich, treu an die Natur. Aus der Menschenwelt wählte er meist ungeschminkte Vorwürfe. Den Wald konnte er sich ohne sein Wild nicht vorstellen. Aber auch als Bildnismaler gehört er zu den Großen. Sein Bildnis Champfleurys im Louvre und seine Bildnisgruppe Proudhons mit seinen Kindern in der Pariser Stadtsammlung zeigen ihn von seinen machtvollsten Seiten. In seiner Farbengebung huldigt er bei aller Selbständigkeit seiner Naturbeobachtung noch dem braunen Zeitton. Der Asphalt, mit dem er malte, ließ die meisten seiner Bilder rasch nachdunkeln und die großartigen, auf Blaugrün, Braun und Grau gestellten Farbenakkorde verdecken.

Von den Werken der „Historienmaler", die unter Courbets Einfluß standen, gehören wenigstens Ribots (S. 246) Volksstücke zur unmittelbaren Nachfolge Courbets; von den Stillebenmalern ist Antoine Vollon (1833—1900) einer der gefühlvollsten Künstler dieses Faches, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Sein Atelierwinkel in der Pariser Stadtsammlung und sein Hummerfrühstück in München kennzeichnen seine frische und starke Art.

Als Landschafter ist im Anschluß an Courbet, der seine Luft bewunderte, Eugène Boudin (1824—98), der eigentliche Seeküstenmaler Frankreichs aus dieser Zeit, zu nennen, der wegen der Art seiner Behandlung des Himmels mit seinen Wolken und seinem Sonnenlicht — Corot nannte ihn „Le roi des ciels" — als Vorläufer der Freilichtmaler gefeiert wird. In Berlin ist Boudin mit einem frühen Strandbilde von 1846, in der Sammlung Camondo des Louvre mit Trouviller Küstenbildern von 1869, in der Pariser Stadtsammlung mit dem späten Bilde aus Havre von 1896 vertreten.

Lehrreich aber ist, daß neben Courbet noch ein Meister völlig entgegengesetzter Richtung, nach anfänglicher Ablehnung, wie sie alle Neuerer gerade in Frankreich erfuhren, als bahnbrechender Meister anerkannt wurde. Dieser Meister, der größte französische Wandmaler des 19. Jahrhunderts, war Pierre Puvis de Chavannes (1824—98) von Lyon, über den Vachon das ältere Buch, Baignières, Buisson und andere eingehende Aufsätze geschrieben haben. Von der Schule Coutures ausgegangen, nahm er den Klassizismus mit seinem Streben nach Einfalt und stiller Größe mit neuzeitlicher Grundempfindung wieder auf. Er erkannte die Notwendigkeit, Wandgemälde, anstatt sie wie Staffeleibilder zu behandeln, in einfachen, großen Linien und Farben zu halten; aber da er sie trotzdem nicht an den Wänden selbst, sondern in seiner Werkstatt in matten Ölfarben auf Leinwand malte, paßten sie sich doch keineswegs immer der gegebenen Architektur der Wände an, sondern folgten nur im allgemeinen den monumentalen Stilgesetzen. Die Vorzüge des Meisters sind zunächst zeichnerischer Art. Seine Einzelgestalten bildete er nach dem lebenden Modell sorgfältig durch, vereinfachte sie dann aber durch wiederholtes Neuzeichnen, ehe er sie in seinen Bildern verwertete. Schön, edel, ziemlich naturfern gebildete und bewegte, selten zu größeren, fest in sich verketteten Gruppen vereinigte Menschen verteilt er in weite, großzügig, aber schlicht gegliederte Landschaften; mild, hell und weich, fast schattenlos ordnen die Farben sich den Formen harmonisch ein und unter. Als Schwäche empfinden wir heute mehr als vor einem Menschenalter, daß Puvis' Gestalten und Gruppen mit der Landschaft nicht von Anfang an einheitlich ineinander empfunden, sondern erst durch eine Art geometrischer Berechnung mit ihr vereinheitlicht worden sind. Bewegte Handlungen bewegt darzustellen, ist niemals Puvis de Chavannes' Absicht. Aber vornehme Ruhe, hohes Schönheitsgefühl und reines Empfinden sprechen aus allen seinen Schöpfungen.

Bekannt wurde Puvis seit 1861. Seine vier großen Gemälde des Krieges und des Friedens, der Arbeit und der Ruhe fanden als Wandbilder, die er unter sich durch gemalte Schmuckstreifen verband, Aufnahme in das Picardie-Museum zu Amiens; 1863 folgte für dasselbe Museum das große sinnbildliche Gemälde der Nährmutter Picardia, 1879 das umfangreiche Langwandbild, das die Kampfspiele einer vorgeschichtlichen gallischen Dorfjugend am Flußufer veranschaulicht. Eine Bestellung raumschmückender Gemälde reihte sich nach 1865 an die andere. Das Treppenhaus des Kunstpalastes zu Marseille schmückte Puvis seit 1867 mit den beiden köstlichen Bildern, die Marseille als griechische Kolonie und als Pforte des Orients feiern; 1872 folgten die mittelalterlichen Darstellungen im Rathaus zu Poitiers; 1875 begann er seine große feinfühlige Folge aus dem Leben der hl. Genoveva im Pantheon zu Paris. Zu seinen reifsten raumschmückenden Schöpfungen gehören die der achtziger Jahre: im Museum seiner Vaterstadt Lyon die antike Hirtenlandschaft, der mittelalterliche Zypressenklosterhof und der heilige Musenhain, in dem er alle Reize seiner eigensten Art entfaltete; im amphitheatralischen Hörsaal der Sorbonne in Paris der große Halbrundfries, der die Wissenschaften verherrlicht (Taf. 29); ferner, nach 1890, die köstlichen Gemälde der Jahreszeiten im ersten Empfangssaal des Pariser Rathauses, die Darstellung der Künste im Museum zu Rouen und schließlich die Verherrlichung der Künste und der Wissenschaften in der Bibliothek zu Boston in Nordamerika. Von seinen Einzelbildern seien die Fischerfamilie von 1875 in Dresden, „Der Traum" von 1877 in der Sammlung Moreau Nélaton, die „Frauen am Meere" von 1879 in der Sammlung Camondo des Louvre genannt. Wie viel wirkliche Größe Puvis trotz seiner Schwächen eigen war, kommt uns zum Bewußtsein, wenn man seine Bilder mit denen seiner Mitbewerber im Pantheon vergleicht.

In Puvis' Sinne schuf sein auch als Keramiker bekannter Freund Charles Cazin (1841—91), der im Pantheon die von Puvis hinterlassenen Friese vollendet, allmählich zu immer stärkerer Betonung der Landschaft übergehend, innig beseelte Galeriebilder, wie den Feierabend im Museum von Lyon, die Abendlandschaft mit Maria Magdalena in Berlin und seine Bilder im Luxembourg zu Paris. Am meisten im Sinne Puvis' schuf aber Ferd. Humbert (geb. 1842) 1900 seine Fresken im Pantheon, die zu den besten der Reihe gehören.

Auf einem Boden ganz für sich, der weder mit dem Courbets noch mit dem Puvis' etwas gemein hat, steht dann noch der eigenartige, oft seltsame, zumeist aber doch anziehende Phantast Gustave Moreau (1826—98; Aufsatz von Renan). Sinnlich und ideal, mystisch und realistisch zugleich veranlagt, stattete er seine manchmal mehr ausgeklügelt wissenschaftlich als unmittelbar künstlerisch empfundenen Darstellungen mit strenger, oft genug „präraffaelitischer" Zeichnung, altertümelnder, sorgfältig rundender Pinselführung, üppiger und gleißender Stofflichkeit und magischen Lichtwirkungen aus. Das Luxembourg-Museum besitzt einige packende Werke seiner Hand, wie das Haupt des Täufers, das der Salome im Strahlenkranz erscheint, den Jüngling mit dem Tode und das thrakische Mädchen, das das Haupt des zerrissenen Orpheus auf einer Leier trägt. Die meisten Bilder und Zeichnungen des merkwürdigen Meisters aber sind in dem von ihm selbst gestifteten Gustave-Moreau-Museum in Paris vereinigt.

Halb unvermerkt sind wir auf verschiedenen Wegen aus dem zweiten Kaiserreich in die dritte Republik gelangt. Auf die Meister, die zwischen 1850 und 1870 blühten, folgt das junge, das eigentlich „moderne" Geschlecht, das seit 1870 den Kampfplatz betrat. Im Übergang stehen Künstler wie Henri Fantin-Latour (1836—1904; Buch von Jullien), der

Courbets Unterricht genossen hatte, sich hauptsächlich aber nach den alten Meistern des Louvre und — durch die deutsche, namentlich die Wagnersche, Musik gebildet hatte. Seine großen Bildnisgruppen wollen als „Allegories réelles" durch die Dargestellten deren Gedankenkreis veranschaulichen. Berühmt ist sein „Hommage à Delacroix" benanntes Bild in der Sammlung Moreau-Nélaton des Louvre. Um das Bildnis Delacroix' scharen sich die damaligen Vertreter der modernsten Kunst: unter ihnen auch Manet und Whistler neben Latour selbst. Manet, Moret, Renoir und Zola, ihr Mundstück, spielen die Hauptrolle auf seinem „Atelier aux Batignolles" im Luxembourg. Einzig in ihrer Art sind seine duftigen Gemälde und Lithographien aus Wagnerschen Opern, wie sein Venusberg und sein Rheingold.

Courbet konnte schon aus dem Grunde keine weitverzweigte Nachfolge finden, weil noch zu seinen Lebzeiten die „Freilichtmalerei" der „Moderne", von der der Meister von Ornans noch nichts geahnt hatte, siegreich ihr Haupt erhob. Diese neue Malerei verwarf jedes Studium der alten Maler, suchte aber, nicht ganz folgerichtig, begeistert Fühlung mit der japanischen Kunst, die damals in ihren Gesichtskreis trat. Sie verschmähte jede plastisch wirkende Modellierung, jeden „Galerieton", jede Übersetzung der Formen und Farben in irgendeine Konvention. Lediglich an den „Eindruck", den ein Ausschnitt der Natur in Formen und Farben aufs Auge des Malers macht, sollte dieser sich halten. Daher der Ausdruck „Impressionismus". Nur das helle Licht, wie es, durchs Medium der Luft gesehen, bald ruhig zerstreut erscheint, bald an einzelnen Stellen schärfer aufleuchtet, sollte wiedergegeben werden. Daher die Bezeichnung „Plein-air'" „Plein-airisme", Freilichtmalerei. Die flächige Behandlung wurde der plastischen Modellierung gegenüber als allein malerisch angesehen, nur die Wahrheit aller Farben- und Tonwerte in ihren Beziehungen zueinander und in ihrer Beeinflussung durch Bestrahlung und Widerschein galt als erstrebenswert. Daß die Übertragung aller dieser „Impressionen" durch die materiellen Farben auf die wirkliche Fläche doch nicht ohne Übersetzungen abging, daß die seelische Vertiefung, namentlich im Ausdruck des menschlichen Auges, dabei vernachlässigt wurde, daß man vielfach keinen anderen künstlerischen Inhalt erstrebte als das neue malerische Rezept, alles das war man und ist man geneigt, zu übersehen. Aber der ganze Grundsatz enthält eine so unbestreitbare Wahrheit, daß es den jungen Künstlern wie ein Flor von den Augen fiel und die Fülle und die Bewegung der Luft und des Lichtes an sich oft genug zu künstlerischer Beseelung wurde. Daß der dargestellte Naturausschnitt auf diese Weise von Anfang an als Ganzes gesehen werden mußte, und daß dieses Ganze seine Einheitlichkeit gerade durch das Licht, das geistigste Element der Landschaft, erhielt, war die ideale Seite der Freilichtmalerei. Sonderschriften über den Impressionismus schrieben z. B. Duret, Fénéon, Huysmans, Zola, Proust, Weisbach, Béla Lázár und Hamann. Den Einfluß der Brüder Edmond und Jules de Goncourt auf den Impressionismus hat Koehler geschildert.

Der kühne Neuerer, der diese künstlerische Anschauung und malerische Technik durchsetzte, obgleich er selbst an Folgerichtigkeit manchmal hinter seinen Nachfolgern zurückblieb, war Edouard Manet (1832—83), der in Schriften von Zola, Bazire, Meier-Graefe, Tschudi, Pauli und anderen begeistert gefeiert worden ist. Auch Manet war in Spanien gewesen. Einen Einfluß Velázquez' und Goyas auf seine frühe Entwickelung gab er selbst zu. Erst auf dem Wege zur vollen Freiheit stehen seine einst heftig umstrittenen Jugendwerke, wie das berühmte „Frühstück im Grase", das Künstler mit nackten Modellen beim Mahle unter Bäumen am Boden sitzend zeigt (1863), im Musée Moreau-Nélaton des Louvre, und die halbaufgerichtete harte, blasse weibliche Gestalt der „Olympia" mit der Katze auf dem Ruhelager

(1865) im Louvre, die im Motiv an die ruhenden Venusgestalten Tizians anknüpft. Sinnlich reizend sind diese Bilder nicht, fast versonnen. Die geringe rundende Abschattierung gab ihnen das Eigengepräge, das anfangs verhöhnt wurde. Beide hängen heute an Ehrenplätzen. Das Freilicht mit seinem vollen Sonnenschein entdeckte Manet erst 1870 im Garten seines Freundes de Nittis; das Bild ist oder war vor kurzem noch in dessen Besitz; und nun folgten in langer Reihe alle jene Bilder aus der Pariser Damen- und Halbwelt, aus dem Leben der Arbeiter und den Freuden des Ruder- und Segelsports, aus den geheimnisvollsten Tiefen der Ateliers, der Bars und der Boudoirs, die er alle nach seinem neuen Rezepte mit erstaunlicher Unmittelbarkeit voller Licht und natürlicher Farbe der Wirklichkeit abgelauscht hatte. Köstliche Bildnisse schließen sich an. Sie voll zu würdigen, muß man sich ganz auf den Standpunkt des Meisters stellen, der immer nur die Gesamterscheinung im Auge hatte und mit feinen, zarten Farbenakkorden durchzog, im einzelnen aber, wie im fast immer nichtssagenden Blick der starren Augen, nichts auszudrücken beabsichtigte. Berühmte Bilder von Manets Hand sind noch die packende Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko, ausnahmsweise ein Geschichtsbild, dessen zweite Fassung sich in Mannheim befindet, die wundervolle, ganz an Velázquez mahnende Tänzerin Lola de Valence von 1862 und der kleine Pfeifer von 1866 in der Sammlung Camondo des Louvre, die auch in dem Hafen von Boulogne bei Mondschein von 1870 eins seiner schönsten Küstenbilder wie in den weißen Pfingstrosen von 1868 und in dem Zitronenbilde von 1880 Stilleben seiner besten Art besitzt. Berühmt sind auch Manets Balkonszene im Luxembourg-Museum (Abb. 99) und sein „Frühstück im Atelier“ in München. In Berlin besitzt die Nationalgalerie neben der nüchternen Unterhaltung im Treibhaus von 1879 das feine Landhaus in Rueil von 1883 und den Fliederstrauß im Glase, der ein Wunder an duftiger Frische ist. In Berlin besitzt



Abb. 99. Balkonszene. Gemälde von Edouard Manet im Luxembourg-Museum zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

aber auch die Sammlung Arnhold in dem Bildnis Marcelin Desboutins mit seinem Hunde vielleicht seine gewaltigste Menschendarstellung. In Dresden hängt ein überaus feingetöntes Damenbildnis seiner Hand. Wenigstens als Bahnbrecher einer neuen malerischen Technik und einer neuen künstlerischen Naturanschauung, die an Unmittelbarkeit alle früheren übertrifft, wird Manet immer anerkannt bleiben.

Unter Manets Nachfolgern und Freunden, die man auch wohl als École des Batignolles (nach ihrem Versammlungsort) zusammenzufassen pflegt, kommen mit ihren Bildern voll Luft und Licht zunächst die Landschafter Claude Monet (geb. 1840), der nach einigen Manet erst auf die Freilichtmalerei gebracht haben soll, Alfred Sisley (1839—99) und Camille Pissarro (1830—1903) in Betracht. Francisque Jean Raffaëlli (geb. 1845) folgt



Abb. 100. Die Kirche zu Vétheuil. Gemälde von Claude Monet im Luxembourg-Museum zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

ihnen aus einiger Entfernung. Alle diese Meister malen nur, was sie, zumeist in Paris und seiner Umgebung, sehen und wie sie es sehen; und sie sehen, wie mit kurzsichtigen Augen, niemals die Einzelheiten, immer nur die duftige, flimmernde Gesamtwirkung, die sie oft köstlich zum Ausdruck bringen. Claude Monet ist der theoretisch folgerichtigste, technisch erfolgreichste und innerlich leidenschaftlichste dieser Meister. Nach tastenden Anfängen, aus denen noch 1866 ein so altmeisterliches Bild hervorging wie seine Dame im Straßenanzug in Bremen, bildete er, ganz zur Landschaft übergehend, das Freilicht Manets durch sein Frühstück im Walde weiter, das sich 1914 in der Sammlung Stschukin in Moskau befand. Monets Pinseltechnik erschloß sich mit ihren kleinen Hakenstrichen („Kommatechnik") die Möglichkeit, die feinste Farbenzerlegung in flimmernder Lichtwirkung wieder aufleben zu lassen. Aber Tonwandlungen von der warmen sonnigen Kraft der Seinelandschaft in Dresden zu dem Silberglanze seiner späteren Bilder, wie der Ansicht von Vétheuil von 1880 in Berlin, sind unverkennbar. Von seinen neun Bildern im Luxembourg-Museum sei das der Kirche von Vétheuil (Abb. 100) hervorgehoben.

Seine ganze Entwickelung von 1865 bis 1904 kann man in der Sammlung Camondo des Louvre verfolgen. Monet hat nicht nur in der Umgebung von Paris, sondern auch an der französischen Seeküste und in England gemalt, dessen Nebeln er in halb verschleierten Tages- und magisch von Lichtern durchglühten Nachtbildern feine künstlerische Wirkungen zu entlocken verstand. Schließlich pflegte Monet denselben Gegenstand unter leicht veränderten Licht- und Farbenwirkungen in großen Folgen zu wiederholen: so den Heuschober zwanzig-, die Kathedrale von Rouen achtzehnmal, die Themsebrücken und schließlich die Wasserrosen, bei denen es ihm schon mehr um den Muschelschmelz der Farben als um deren Natureindruck zu tun ist, noch öfter. Die Wasserrosen sollen im Rodin-Museum in Paris zu einem Rundsaalschmuck vereinigt werden.

Stimmungsloser als Monet, aber scharf und fein beobachtend, schloß der 10 Jahre ältere Pissarro sich seit 1871 an ihn an. Das Landhaus von 1873 in Berlin erinnert noch halb an Corots Art. Charakteristisch ist sein Rauhreifbild an der Oise von 1894 in der Sammlung Camondo des Louvre. Später bevorzugte er die fast aus der Vogelschau gesehenen Straßen, Plätze und Gärten von Paris, denen er einen neuen inneren Zusammenhang verlieh. Vorübergehend nur hatte er der Farbenteilungsmanier Seurats Gefolgschaft geleistet. Stimmungsvoller noch als Monet aber war Sisley, der den allereinfachsten Ansichten von Landhäusern, Dorfstraßen oder Flußrändern mit den Mitteln des Impressionismus eine wundervolle, fast träumerisch weiche Einheitlichkeit der Bildwirkung zu verleihen verstand. Berlin besitzt sein Dorf im Frühschnee. In Paris ist er im Luxembourg mit einer stillen, winterlich aufgeweichten Landstraße, am besten aber in der Sammlung Camondo des Louvre vertreten, deren acht Bilder von 1874 bis 1892 uns seine ganze friedliche und selbstsichere Entwickelung veranschaulichen. Wie fein seine Zitterpappeln und Akazien im Frühling von 1889! Wie still sein Bachufer bei Moret von 1892!

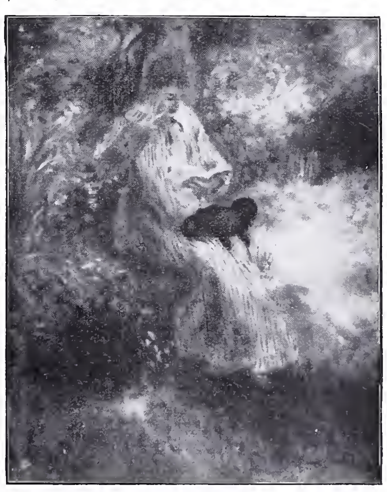


Abb. 101. Dame im Park. Gemälde von Auguste Renoir in der Sammlung Bienert in Dresden. Nach Photographie von H. Erfurth, Dresden. (Zu S. 260.)

Von den eigentlichen Menschenmalern dieser Richtung, die zugleich landschaftlich im impressionistischen Sinne empfanden, schloß Auguste Renoir (1841—1919), der seine Herkunft von der Porzellanmalerei nicht immer verleugnet, sich in den sechziger Jahren am unmittelbarsten an Monet und Sisley an, blieb aber immer mehr Maler im alten Sinne des Wortes als sie. Noch zu Ende der sechziger Jahre meint man seinen Bildern, wie der im Garten wandelnden weißgekleideten Dame von 1868 im Folkwang-Museum zu Hagen, und der nur halb bekleidet im Freien sitzenden Schönen von 1869 in Berlin, an der sorgfältig rundenden Behandlung den Einfluß Courbets anzufühlen. Am meisten er selbst war Renoir zwischen 1870 und 1885. Weibliche Akte, die sich unter verschiedenen Vorwänden entblößt haben, modisch

gekleidete Familiengruppen, aber auch unschuldige Kinderspiele, Gartenwirtschafts- und Tanzsaalbilder, gelegentlich auch reine Landschaften stellte Renoir immer mit vollem Formenverständnis, aber nach impressionistischen Sehvorschriften verbildlicht, in blühenden, lachenden, sonnig durchleuchteten, allen Widerscheinwirkungen untertanen Farben dar. Seine im Grünen sitzende Dame in Blau in der Sammlung Bienert in Dresden (Abb. 101), sein Gartenfrühling in der Städtischen Sammlung zu Frankfurt a. M., sein Ball auf dem Montmartre im Luxembourg gehören zu seinen reifsten Bildern. In der Sammlung Camondo des Louvre sieht man drei vollgültige Bilder seiner Hand von 1908, 1909 und 1910. In seinen letzten Bildern kehrt er zu abgewogenern Linienrhythmen zurück.

Nur vorübergehend aber hatte dem Manetschen Kreise sich Edgar Degas (1834 bis 1917) angeschlossen, der, von der Ingresschule ausgegangen, dann von den Japanern und von Manet berührt, sicheres Formenverständnis mit ostasiatischem Liniengefühl und freilichtem Farbenschimmer zu vereinigen wußte. An zeichnerischer Kraft und Klarheit wetteifert er mit Ingres. Nachdem Degas sich selbst entdeckt, aber brachte er im Gegensatze zu Ingres die wohlverstandene Wiedergabe starker augenblicklicher körperlicher Bewegungen zur höchsten Vollendung. Seine Stoffe wählte er wie Manet und wie Renoir aus dem modernen Großstadttreiben. Die Rennbahn mit ihrem Jockeyleben, das Theater mit seinem Ballett und das Boudoir und das Schlaf- oder Badezimmer schöner Frauen „bei der Toilette" sind seine Welt; aber er ist weit davon entfernt, sinnlich reizen zu wollen. Er bleibt künstlerisch beobachtend über den Dingen, die er darstellt. Die Tanzübungen und Tänze der Ballettschönen, an denen er nichts beschönigte, wurden schließlich sein Hauptgebiet. In monumentaler Größe verkörperte er die Rhythmen ihrer Bewegungen. Von der Ölmalerei ging er zur Pastellmalerei über, die er mit neuen, schillernden und flackernden Farbenreizen ausstattete. Ruhige Frühbilder, wie der Fußarzt, der einem kleinen unschuldigen Mädchen die Nägel schneidet, von 1873 in der Sammlung Camondo des Louvre, sind bewundernswert, ohne weit über das übliche Sittenbild hinauszugehen. Seine Weiterentwickelung zeigen in derselben Sammlung noch vor 1874 die Ballettprobe auf der Bühne und die Tanzstunde, 1880 die Tänzerinnen auf der Treppe; von 1879 und 1880 Rennbahnbilder seiner eigensten Art; von 1884 aber das rhythmisch belebte Bild der Plätterinnen. Im Luxembourg zeigt das Café des Boulevard Montmartre seine sprühende Begabung, künstliche Abendbeleuchtung wiederzugeben, seine Tänzerin auf der Bühne (Abb. 102) seine ganze Wucht in der Darstellung der leiblichen Bewegung. In Deutschland ist Degas z. B. in Berlin mit einer „Conversation", in Dresden mit dem Bilde zweier Ballettänzerinnen und ebendort in der Sammlung von Seidlitz mit der „Badenden" vortrefflich vertreten.

In den jüngeren Meistern kreuzt der Impressionismus sich vielfach schon mit anderen Richtungen. Alfred Roll (1847—1919) ging von der Richtung Courbets zur Art Manets über, die er, kühl in der Farbe, warm in den Formen, sittenbildlichen und raumschmückenden Aufgaben dienstbar zu machen wußte. Seine „Freuden des Lebens" im nördlichen Eingangssaal des Pariser Rathauses gehören zu den anmutigsten Wandgemälden der jüngeren Neuzeit. Eine größere sinnliche und sonnige Begabung hat Albert Besnard (geb. 1849), der, von Cabanel ausgegangen, schon in den siebziger und achtziger Jahren die kühle Hellmalerei der Moderichtung mitmachte, dann aber, durch die Meister des Impressionismus in alle Widerscheinwirkungen eingeweiht, seine reiche, in allen Tonspielen schillernde Palette in den Dienst einer etwas äußerlich großzügigen und gedankenhaften Raumkunst und einer seelenkundig angehauchten, aber eleganten Bildnismalerei stellte. Mourey schrieb das Hauptwerk

über ihn, treffend hat auch Grautoff ihn gewürdigt. Zu seinen bekanntesten Folgen von immer gefälligen, oft blendenden Wand- und Deckengemälden gehören die der École de Pharmacie in Paris von 1884 bis 1887, die „Krankheit" und „Genesung" und vieles andere naturnah und doch staubentrückt veranschaulichen; ferner die drei Lebensalter in der Mairie des 1. Arrondissements, der Tod, der das Leben gebiert, in der Sorbonne und die kunstphilosophischen Kuppelbilder im Petit Palais zu Paris, das die Stadtsammlung birgt. Dazu im Luxembourg unter acht Bildern die nackte Frau, die sich wärmt, im Musée des Arts décoratifs das schöne große Bild von 1902, das die Insel der Seligen darstellt. Die vielen licht- und luftdurchflossenen Damenbildnisse Besnards befinden sich zumeist noch im Privatbesitz. Bleichsüchtiger, aber feinfühliger tritt Edmond Aman-Jean (geb. 1860) in diesen Kreis, der namentlich seine weiblichen Bildnisse in wunderbare, fast schwärmerische Anmut und nie gesehene Farbenreize zu kleiden versteht. Seine bekanntesten Geschichtsbilder sind die beiden Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau von Orléans von 1887 und 1888 im Museum von Orléans. Feine Türaufsätze hat er 1893 und 1894 für den Hauptsaal des Musée des Arts décoratifs in Paris gemalt. Schöne Damenbildnisse seiner Hand sieht man z. B. im Luxembourg und im Museum zu Stuttgart.


Abb. 102. Tänzerin auf der Bühne. Gemälde von Edgar Degas im Luxembourg-Museum zu Paris. Nach Spemanns „Museum".

Altersgenosse Aman-Jeans ist Henri Martin von Toulouse (geb. 1860), der, obgleich er dem poetischen Gehalt und der Anordnungsart Puvis de Chavannes' folgt, in der malerischen Technik manchmal als Vater des flimmernden „Pointillismus" anerkannt wird. Im Pariser Rathaus hat er den südlichen Eingangssaal mit musischen Darstellungen geschmückt, im Hauptsaal des Rathauses zu Toulouse hat er neben Laurens, Constant und anderen gemalt, im Hauptsaal des Musée des Arts décoratifs in Paris war er mit Besnard und Aman-Jean an der Bemalung der Türaufsätze beteiligt. Endlich reiht René Ménard (geb. 1863) sich hier an, in dessen mit poetischen Gestalten belebten, überaus stimmungsvollen Darstellungen die in weichen, schwingenden Rhythmen von wunderbaren, leicht bewölkten Himmeln überwölbte Landschaft vorklingt. Er ist im Luxembourg und in der Pariser Stadtsammlung gut vertreten.

Im Übergang zur „bretonischen Schule", d. h. einer Gruppe von Malern, die, altmodischer als die zuletzt genannten, ihre figurenreichen Darstellungen vorzugsweise dem Volksleben der Bretagne entlehnten und, wenig bekümmert um die Theorien des Plein-air, Formen und Farbenfrische erstrebten, steht Pascal Dagnan-Bouveret (geb. 1852), der freilich die

Schule Gérômes mit ihrer oft ans Süßliche grenzenden Glattmalerei niemals völlig überwunden hat. „Le Pain Bénit" im Luxembourg, die Madonna von 1885 in München und die „Dame mit Kind" in der Pariser Stadtsammlung sind gute Beispiele seiner Art. Die Hauptvertreter der „Schule der Bretagne" sind Cottet und Simon. Charles Cottet (geb. 1863), ein Schüler Rolls und Puvis de Chavannes', wußte sich in streng gezeichneten, breit gemalten und feurig gefärbten Landschaften und Sittenbildern auch neben den Impressionisten zu behaupten. Berühmt sind sein „Begräbnis in der Bretagne" von 1895 im Museum zu Lille, sein dreiteiliges Bild „Au Pays de la Mer" im Luxembourg und seine „Messe basse en Bretagne" von 1902 im Petit Palais zu Paris; in Deutschland ist er z. B. in München und in Karlsruhe vertreten. Ähnliche Stoffe wie Cottet behandelt in gleichem Sinne, wenn auch in kühlerer Tönung, Lucien Simon (geb. 1861), der im Luxembourg mit seiner eindrucksvollen Prozession, im Petit Palais mit seinem „Besuch" von 1902 vertreten ist; und als geschätzter Stilleben- und Bildnismaler, der seine Gestalten in flotter Haltung und heller Färbung hinsetzt, schließt Émile Blanche (geb. 1861) sich diesen Künstlern an. Von Blanche besitzt das Luxembourg sein frisches Familienbild des Malers Fritz Thaulow und ein Blumenstück, die Pariser Stadtsammlung das Bildnis Jules Chérets von 1893 und ein Fruchtstück von 1898. In München hängt ein feines Damenbildnis mit einer Korallenkette von seiner Hand.

Auf anderem Boden steht Eugène Carrière (1848—1906), dem Desjardins, Faure und namentlich Séailles eingehende Untersuchungen gewidmet haben. Er war ein Impressionist eigener Art, der seine groß gesehenen, stillen, fast monochrom wirkenden religiösen Darstellungen, Sittenbilder und Bildnisse bei vorzüglicher Zeichnung in einen mystisch wirkenden Nebelschleier hüllte, aus dem einzelne zarte Farben leicht betont hervorleuchteten, einer der feinsten Helldunkelmaler, aber auch einer der innerlichsten französischen Künstler des 19. Jahrhunderts. Bezeichnend ist seine „Mutter und Kind" von 1903 in der Pariser Stadtsammlung. Berühmt sind sein Bildnis Verlaines von 1891, seine „Maternité" von 1892 und sein Familienbild im Luxembourg, das auch einen Gekreuzigten seiner Hand besitzt. Jules Bastien Lepage (1848 bis 1884), den Theuriet und Fourcaud gefeiert haben, machte die Neuerungen Manets, mit etwas altmeisterlicher Routine und romantischer Sentimentalität vermischt, in lebensgroßen Bauern-, Bürger- und Bettlerbildern weiteren Kreisen der Kunstfreunde annehmbar. Sein lothringisches Heimatdorf war seine Welt. Ihm verdankten Bilder wie „Die Liebe im Dorf" und seine ländliche Jeanne d'Arc, den göttlichen Stimmen lauschend, Bilder, die wir in den achtziger Jahren auf allen Ausstellungen bewunderten, aber auch seine Heuernte im Luxembourg ihr Leben. Eine feine Landschaft seiner Hand besitzt Herr v. Seidlitz in Dresden.

Von den genannten Künstlern hatten Aman-Jean und Henri Martin sich vorübergehend der mystisch veranlagten Gruppe der „Rosenkreuzer" angeschlossen, deren Seele der Schriftsteller Stephane Mallarme war. Wollte der Rosenkreuzerorden theoretisch die Naturnähe überwinden, so äußerte sein „Symbolismus" sich tatsächlich doch mehr in den Zeremonien seiner Zusammenkünfte als in den künstlerischen Leistungen seiner Mitglieder. Nach ihrer Auflösung schloß z. B. Henri Martin sich dem Salon des Champs-Elysées an, wogegen Aman-Jean zu den Stützen des „sezessionistischen" Salon du Champ-de-Mars wurde.

Phantast im Sinne Gustave Moreaus war Odilon Redon (1840—1916; Aufsatz von Cohen-Gosschaer), der, für Bach, Beethoven und Wagner begeistert, seinen überweltlichen, manchmal gespenstischen, manchmal verklärten Phantasien hauptsächlich graphischen Ausdruck verlieh, schließlich aber als Maler zur Darstellung leicht hingeworfener, duftig und prickelnd



Tafel 30. Im Theater. Farbenlithographie von Henri de Toulouse-Lautrec.

Nach dem Originalblatt im Kupferstichkabinett zu Dresden.



farbig wirkender Blumenstücke überging. Sein lithographisches Lebenswerk hat Destrée zusammengestellt, Beth gewürdigt. Die meisten seiner Blumenstücke, unter denen sich auch ganz japanisch empfundene, mit weiblichen Köpfen durchsetzte Ausschnitte befinden, sind noch im Privatbesitz, ein schönes z. B. in der Sammlung Bienert in Dresden.

In erster Linie Lithograph war auch Jules Chéret (geb. 1836), der Schöpfer des Sonderstils für die neuzeitlichen Anschlagzettel (Plakate), die klar, einfach, flächenhaft, nur das Wesentliche betonend, auf die Fernwirkung berechnet sind. Sponsel hat uns die Plakatkunst, Alexandre hat uns Chéret im besonderen nähergebracht. Die einfachen Dreifarbendrucke wußte er allmählich abzutönen und raumkünstlerisch zu verfeinern. Zu seinen schönsten Plakaten gehören Pan, Journal pour tout, Moulin-Rouge und Fête de Fleurs.

Hauptsächlich Zeichner und Graphiker waren aber auch die Meister, unter deren Händen der Impressionismus des Fin-de-Siècle zur „Décadence“ wurde, die sich oft genug selbst mit diesem Namen brüstete. Schon der älteste dieser Künstler, Constantin Guys (1805—92; Schrift von Grappe), der noch aus dem vorigen Zeitraum in diesen herüberragt, bediente sich einer flüchtig impressionistischen Zeichenweise, um das flüchtig vorüberrauschende Leben und Treiben der Lebewelt des zweiten Kaiserreichs, der Dandys und der Kokotten, der Matrosen und der Dirnen, auf die Fläche zu bannen. Es war der „Peintre de la vie“, dem Charles Baudelaire (1821—67), sein Gesinnungsgenosse unter den Dichtern, unter diesem Titel eine Schrift widmete. Seine „Lorettes vieillis“ kennzeichnen seine „dekadente Richtung“.

Künstlerisch vielseitiger und bedeutender war der erheblich jüngere Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901), dessen Kunst an Degas anknüpfte, vor allem aber unter der Eingebung des japanischen Farbenholzschnittes stand. Seine Pinsel- und Griffelführung ist leichter und flüchtiger als die Degas'. Geistreich hingeworfen, stellen seine scharf beobachteten Gemälde und Farbensteindrucke rasch erfaßte Gestalten und Vorgänge (Taf. 30) aus dem Theaterleben und der Kokottenwelt starkfarbig und keckformig in flächenhaftem Vortrag dar. Gegen Ende seines Lebens aber kehrte Toulouse-Lautrec mit reifen Bildnissen wieder bei Velázquez ein. An 130 Gemälde, die sich meist noch im Handel und im Privatbesitz befinden, an 150 Lithographien, an 80 Plakate und unzählige Zeichnungen hat er hinterlassen. Im Luxembourg-Museum ist er vertreten.

Mit Toulouse-Lautrec stehen wir schon in dem modernen Kabarettkreise, den man auch als Schule vom Montmartre bezeichnet, über die z. B. Klossowski geschrieben hat. Die modernste Graphik, die teils zum Farbensteindruck, teils zur Radierung greift, ist in ihr zu Hause. Berühmte Griffelkünstler verwandter Art sind z. B. Louis Legrand (geb. 1863; Schrift von Kahn), der Degas der Graphik, Adolphe Willette (geb. 1857), der Zeichner des „Figaro“ und des „Chat noir“, und besonders Jean Louis Forain (geb. 1853; Schrift von Lehrs), der das Pariser Leben der „Décadence-Zeit“ mit erstaunlicher Wahrheit und Freiheit, aber auch nicht minder erstaunlicher Größe und Feinheit zu Papier gebracht hat. Sein Steindruckwerk und sein Ätzwerk hat Guérin geschildert. Der Linienimpressionismus feiert in ihm seine größten Triumphe.

Die letzte technische Wandlung der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, die Wandlung zum „Neuimpressionismus“, vollzog sich im engsten Anschluß an gleichzeitige naturwissenschaftliche Lehren seit 1884 durch die Anhänger der Farbenteilungslehre, die Pointillisten, die „Prismatiker“, wie Muther sie genannt hat, die auf wissenschaftlicher Grundlage eine neue Malerei erstehen ließen. Das volle, helle, zitternde Licht, das alle Dinge einhüllt,

glaubten die Anhänger dieser Methode wie durch ein Prisma in seine Einzelfarben auflösen zu müssen, die sie ungemischt in kleinen Fleckchen mosaikartig nach den Gesetzen der Komplementärlehre nebeneinander auf die Fläche setzten. Erst im menschlichen Auge sollten diese bunten Farbenfleckchen, aus der richtigen Entfernung betrachtet, zu der gewünschten Einheit zusammenschmelzen. Wo dieser Versuch glückt, entsteht wirklich eine früher nie gesehene Klarheit und Leuchtkraft des dargestellten flimmernden Lichtes. Namentlich Landschaftsbilder von unendlicher Lichtfülle wurden in dieser Technik geschaffen, die freilich für ein normales, nicht kurzsichtiges Auge nur allzuoft versagt. In ihren besten Leistungen aber hatte diese Malmethode Erfolge erzielt, die ihr namentlich für raumschmückende, auf Fernwirkung eingestellte Aufgaben eine gewisse Zukunft zu verheißen schienen. Hatte sie doch eine, freilich noch nicht folgerichtig durchgebildete, Vergangenheit! Kann man doch hier und da bei Tizian und Tintoretto, bei Frans Hals und Rembrandt Ansätze zu dieser Farbenbehandlung finden! Hatten von den älteren Impressionisten doch selbst Monet, Pissarro und namentlich Raffaëlli sie gelegentlich als Hilfsmittel benutzt! Gleichwohl blieb die Farbenteilungsmanier eine vorübergehende, aber immerhin bemerkenswerte Erscheinung der neueren Kunstgeschichte.

Der Meister, der den „Divisionismus", wie man auch sagte, zuerst mit Bewußtsein in den Dienst seiner Kunst stellte, Georges Seurat (1860—91), suchte ihn zugleich einer großen, streng gemeinten Figurenmalerei dienstbar zu machen. Mit der Naturauffassung Monets hatte er nur das Freilicht, und dieses eben in erhöhtem Maße, gemein. Das Formengefühl aber, das durch die Lichtwirkung gehoben werden sollte, wie schon seine große Badedarstellung, la Baignade, in der Sammlung Fénélon in Paris, bedeutete sogar eine Rückkehr zu einfach-monumentalem Stil. Seurats Figurenbilder sind meist dem Theater, seine Landschaften meist dem Küstenleben entlehnt. Zum Selbstzweck erhob die Technik Seurats Paul Signac (geb. 1863), der auch mit der Feder in der Hand am meisten zur Festlegung der Theorie tat, in der Praxis sich aber vorzugsweise auf Landschaften beschränkte, die er eine nie geahnte Fülle von Glut und Farben ausstrahlen ließ. Erst neuerdings haben diese Meister Eingang ins Luxembourg gefunden, in Deutschland waren sie zuerst im Folkwang-Museum zu Hagen, beim Grafen Kaßler in Weimar und in der Sammlung Julius Stern in Berlin vertreten. Zur Nachfolge Seurats und Signacs gehörten Meister wie Maximilian Luce und vor allem Henri Edmond Croß (1856—1910), der, älter als jener, erst 1891, dem Todesjahr Seurats, sich angesichts der anderweit undarstellbaren Fülle des südlichen Lichtes zur Farbenteilung bekehrte, dann aber mit ihr von der Wiedergabe einfacher Natureindrücke in seinen letzten Bildern zum Stil, zur „Komposition", wie man früher sagte, zur „Synthese", wie man heute zu sagen liebt, zurückkehrte.

II. Die deutsche Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1848 bis 1895).

Vorbemerkungen. — 1. Die deutsche Baukunst dieses Zeitraums.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhob Deutschland, trotz des vorläufigen Ausschlusses Deutschösterreichs, sich aus buntscheckiger Zerrissenheit zu großzügiger Einheit, aus trostloser Ohnmacht zu machtvoller Weltstellung, aus verhältnismäßiger Armut zu üppigem Reichtum. Seine Küsten oder Inseln wurden von allen Ozeanen bespült; seine Schiffe verbanden alle Erdteile miteinander; die Blüte seines Handels und seines Gewerbefleißes

erzeugten den verhängnisvollen Neid seiner am meisten durch seinen Wettbewerb betroffenen Nachbarländer. Auf geistigem Gebiete war die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland die Zeit Schopenhauers und Nietzsches, die Zeit Liebigs und Kochs, die Zeit Mommsens und Treitschkes, vor allem aber, auf künstlerischem Gebiete, das Zeitalter Richard Wagners, der in seinen deutschen Musikdramen alle Künste einander durchdringen lassen zu können glaubte. Was die deutsche Dichtkunst in diesem Zeitraum hervorgebracht hat, kann sich an selbständiger Kraft nicht mit ihren Schöpfungen während der vorhergehenden hundert Jahre messen. Auf dem Gebiete der bildenden Künste aber hat Deutschland während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Wettbewerb mit den übrigen Ländern Europas ohne große Siege doch ehrenvoll bestanden und seinen durch die französische und belgische Kunst beeinflußten Schöpfungen immerhin eine Reihe bodenwüchsiger Leistungen entgegengesetzt, an der den Maßstab der französischen Bekenntnisse zu legen ihnen bitteres Unrecht tun würde.

Hatte Deutschland an der Entwickelung des Klassizismus und der Romantik, wie wir gesehen haben (S. 169), von Anfang an selbständig teilgenommen, so waren der „Realismus" und der „Impressionismus" doch so entschieden von Frankreich ausgegangen, daß die deutsche Kunst nur im Gefolge der französischen diese Bewegung mitmachen konnte; und im Anschluß an die französischen Vorbilder lernten auch die völkisch-deutschen Nebenrichtungen, die sich teilweise starke Geltung verschafften, sich allmählich geschmeidiger und zeitgemäßer geben.

Der deutschen Kunst dieses Zeitraums kam es in einigen, keineswegs in allen Beziehungen zugute, daß sie keinen so ausschließlichen Mittelpunkt besaß wie die französische in Paris. Nicht Berlin, sondern München galt als die eigentliche Kunsthauptstadt Deutschlands. Wien, die Hauptstadt Österreichs, das sich auf allen Gebieten des Geisteslebens nach wie vor als ein Teil Deutschlands fühlte, blieb eine deutsche Kunststadt besonderen Gepräges. Aber auch Düsseldorf behielt, wenn auch allmählich erschlaffend, seine Bedeutung als Kunstbildungsstätte. Die Dresdner Akademie gelangte in der zweiten Hälfte dieses Zeitraums zu erneuter Blüte; und von den kleineren deutschen Landeshauptstädten schlossen namentlich Weimar und Karlsruhe, dann auch Stuttgart und Darmstadt mit ihren Kunstschulen, von den alten Reichsstädten schloß namentlich Frankfurt mit der Kunstschule des Städelschen Instituts sich den maßgebenden Herden des deutschen Kunstlebens an. Die Kunstakademien und Kunstschulen zogen in diesem Zeitraum immer noch die besten künstlerischen Kräfte in ihren Dienst; und wenn in der deutschen Künstlerschaft die fortschrittlich gesinnte Jugend sich von den alten Genossenschaften auch mit dem Wechsel des Zeitgeschmacks und seiner Kunsttheorien in immer erneuten Sondervereinigungen (Sezessionen) loslöste, so gewannen deren Führer in der Regel nach kurzem Kampfe doch Eingang in die akademischen Lehrkörper, die sie verjüngten. Als Förderer der Künste und Besteller von Kunstwerken aber trat neben die Einzelfürsten vor allem der Staat, traten neben den Staat die Städte, die städtischen Genossenschaften und vor allem die reich gewordenen Bürger. Diese folgten vorzugsweise den auswärtigen Modeströmungen, während die Fürsten und selbst die Staaten sich meist nicht nur gegen diese, sondern auch gegen die selbständigen neuen Regungen abwehrend verhielten.

Eine größere Rolle beinahe noch als in Frankreich und in England spielte eben wegen der größeren Anzahl seiner einander ebenbürtigen Kunststätten das Ausstellungswesen im Kunstleben Deutschlands. Mit regelmäßigen Jahresausstellungen, die mehr oder weniger europäische Würdigung beanspruchten, in besonders zu dem Zwecke errichteten Gebäuden gingen München und Berlin voran; Dresden und Düsseldorf folgten. Daß die Künstler gerade in

Deutschland in erster Linie nicht für bestimmte Räume schufen, sondern für die endlos aneinandergereihten Wände der Ausstellungen arbeiteten, auf denen es seine Nachbarn zu schlagen galt, trug viel zur Veräußerlichung der Kunst bei; und auch die Massenerzeugung von Künstlern in den Kunstschulen und von Kunstwerken für die Ausstellungen gereichte der ruhigen Entwickelung der deutschen Kunst nicht zum Vorteil. Gerade die deutsche Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird sich daher an eine sorgfältige Auslese der maßgebenden Künstler halten müssen; und der Geschichtschreiber, der jahrzehntelang mitten im deutschen Kunstleben seiner Zeit gestanden hat, wird es nicht leicht haben, ein völlig unpersönliches Urteil abzugeben. Vielleicht wäre das aber auch nicht einmal wünschenswert. Den schon genannten Vorarbeiten zur deutschen Kunstgeschichte dieses Zeitraums schließen sich Schriften von Hamann, Hausenstein, L. Justi, Waetzold, P. F. Schmidt und anderen an.

Die deutsche Baukunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts macht, im ganzen betrachtet, in ihrer wirren Stilmengung keinen erfreulichen Eindruck. Der großstädtische Straßen- und Wohnbaustil der „Gründerzeit" nach 1870 leistet in der Unechtheit seiner Baustoffe und in seiner Überladung mit gipsenem Schmuck ein Tiefstes an Stillosigkeit. Aber überall treten aus dem wüsten Durchschnitt doch einige hervorragende, von wirklichen Baukünstlern geschaffene Gebäude hervor, bei deren Betrachtung zu verweilen sich verlohnt; ja, alles in allem entstanden in Deutschland in dieser Zeit gerade wegen der größeren Anzahl seiner Kunststädte beachtenswerte Kunstbauten in größerer Anzahl als in den übrigen Ländern Europas. Fürstenschlösser wurden freilich nur noch selten neu gebaut; aber neue stattliche Rathäuser wuchsen in den meisten deutschen Großstädten empor; Ausstellungs- und Bahnhofsbauten stellten neue Anforderungen; neue Museums- und Hochschulbauten sollten überall alte Aufgaben mit neuzeitlichem Leben erfüllen; auch an großen neuen Theaterbauten fehlte es nicht ganz; und im Kirchenbau wetteiferten die verschiedenen Bekenntnisse in der Herstellung künstlerischer Gotteshäuser. Bis gegen Ende des Jahrhunderts blieben alle „historischen" Stile nebeneinander in Geltung; an den Bauhochschulen der Akademien und der Technischen Hochschulen konnte man sie alle erlernen. Für die Kirchenbaukunst fanden die mittelalterlichen Stile, deren Alleinberechtigung für gottesdienstliche Gebäude eine Tagung der evangelischen Kirchenvorstände in Eisenach 1856 zum „Regulativ" erhob, fand vor allem der gotische Stil bis auf weiteres fast ausschließliche Verwendung; für weltliche Bauten hatte die italienisch-römische Renaissance an Stelle der „hellenischen Renaissance" des Klassizismus gerade um 1848 durch Sempers Einfluß begonnen, sich durchzusetzen (S. 175); aber auch auf diesem Gebiete gab es noch Gotiker neben den Verehrern der Renaissance. Die vaterländische Begeisterung trat dann nach 1870 für den Mischstil der deutschen Renaissance ein, die ein Vierteljahrhundert lang als völkisch deutscher Baustil mit Vorliebe und oft auch mit Geschick den verschiedensten Aufgaben dienstbar gemacht, bald aber durch ein selbständig verwertetes, teils maßvolles, teils tollgewordenes Barock teilweise abgelöst und schließlich ganz verdrängt wurde. Gegen Ende des Jahrhunderts versuchte ein Teil der maßgebenden Architekten dort wieder anzuknüpfen, wo mit dem Zopf- oder dem Biedermeierstil die natürliche Entwickelung kunstgeschichtlicher Willkür Platz gemacht hatte, während andere eine völlige Befreiung von der Vergangenheit und eine neue Stilbildung auf der Grundlage der Zweckformen, der natürlichen Bearbeitungsweisen der verschiedenen Baustoffe und der statischen und mathematischen Gesetze des Aufbaus und des Raumschmucks verlangten und durchsetzten.

Aus besonderen, örtlich bedingten Ursachen wurde die alte Kaiserstadt an der Donau unter der Regierung Franz Josephs I., der 1848 den habsburgischen Thron bestiegen hatte, zur Hauptstätte der baukünstlerischen Bewegung in Deutschland. Die alten Wälle und Festungswerke, die das eigentliche, südlich vom Donaukanal gelegene Wien in hufeisenförmigem Halbkreis umzogen, hatten sich längst als lästige Hemmung des Verkehrs zwischen der inneren Stadt und ihren Vorstädten erwiesen. Nachdem ihre Niederlegung beschlossen und der Bebauungsplan von einem Künstlerausschuß festgestellt worden war, begann 1854 der Bau der macht- und prachtvollen Ringstraße, die, fünfmal in stumpfen Winkeln gebrochen, vielfach durch vormaliges Vorstadtgelände parkartig erweitert, in einer Gesamtlänge von fünfeinhalb Kilometern die alte Stadt breit und luftig umzieht. Die besten Teile des anliegenden Geländes hatten Hof, Staat und Stadt sich für ihre Neuerrichtung großer öffentlicher Gebäude in echten Baustoffen vorbehalten. Kein Wunder, daß sich hier eine Reihenfolge der Prachtbauten entwickelte wie kaum in einer zweiten Stadt der Welt. Wenn man vom Standpunkte neuzeitlicherer Einsicht in die Gesetze einer gesunden Städtebaukunst den Mangel an einheitlicher Geschlossenheit der baulichen Wirkungen und die noch in kunstgeschichtlichen Bahnen befangene Vielheit der Stilarten an dieser Prachtstraße tadelt, so sollte man doch den gewaltigen Eindruck, den dieser baukünstlerische Kraftaufwand damals auf die Mitwelt machte und wahrscheinlich auf Unbefangene jetzt noch macht, nicht vergessen. Die ältesten Meister, die an der Planung und Bebauung der Ringstraße teilnahmen, die beiden vielfach gemeinsam arbeitenden, auch durch ihr tragisches Ende verbundenen Baumeister Eduard van der Nüll (1812—68) und August Siccard von Siccardsburg (1813—68), waren geborene Wiener. Ihr Hauptwerk, die Hofoper, eins der vornehmsten Opernhäuser der Welt, entstand 1861—69. Trotz seiner südlich dreinblickenden Mittelvorlage, die sich im niedrigen Erdgeschoß wie im höheren Obergeschoß als breite Steinlaube in fünf Rundbogen nach der Ringstraße öffnet, und seiner mehr malerisch veranlagten Nebenbauten bildet es ein geschlossenes Ganzes, und trotz seiner Anklänge an verschiedene Arten der italienischen und der französischen Renaissance empfindet man seinen Stil als ein selbständiges Neues, das man, wie Tietze mit Recht bemerkt, an der Jahrhundertwende als sezessionistisch zu bezeichnen pflegte.

Daß von den klassizistischen Stilen auch der perikleische Stil Schinkels seinen Platz an der Wiener Ringstraße auszufüllen berufen war, zeigte der Däne Theophil Hansen (1813 bis 1891), der, nachdem er seinen rein hellenischen Universitätsbau in Athen (S. 213) schon 1837—42 ausgeführt hatte, 1846 nach Wien zog, hier aber zunächst den altbyzantinischen Stil, den er in Athen studiert hatte, mit romanischen Elementen vermischt, wieder aufnahm. Die evangelische Kirche am Esterhazypark, die 1849 vollendet wurde, die Synagoge, deren Bau 1853 begann, und namentlich die griechische Kirche am Fleischmarkt, die 1858 vollendet wurde, sind überzeugende Beispiele dieser Bestrebungen des Meisters. Nachdem Hansen dann 1860 den Prachtbau der Akademie in Athen wieder in den reinen Formen des perikleischen Zeitalters errichtet hatte, führte er seine „hellenische Renaissance“ der Wiener Ringstraße zu: zunächst, dem Opernhaus gegenüber, 1861—63 in der großartig zusammengefaßten Miethausgruppe des Heinrichshofes, dann, am Schillerplatz, 1873—76 in dem Edelbau der Kunstakademie. Echter und freier gegliedert trat sein Hellenismus gleichzeitig (1872—76) in seiner Börse, dann aber, am echtesten, 1874—83 in seinem breitgelagerten Reichsratsgebäude hervor, das, in rein korinthischen Formen gehalten, mit Schinkels Schauspielhaus und Altem Museum in Berlin und mit Hamiltons Hoher Schule in Edinburg zu den wenigen wirklich

klassischen Bauten des Neuklassizismus gehört. Wenn man Hansens Wiener Neuklassizismus für saftiger erklärt als Schinkels Berliner Neuklassizismus, so ist das Ansichtssache; feiner den Griechen nachempfunden ist er nach unserer Empfindung nicht.

Der Hauptvertreter einer frei aufgefaßten Gotik in Wien war der Schwabe Friedrich Schmidt (1825—91), der sich unter Zwirner (S. 175) in der Kölner Dombauhütte gebildet hatte, 1859 aber nach Wien berufen wurde. Staffeln seiner eigenen Tätigkeit im gotischen Kirchenbau bilden seine Lazaristenkirche in Wien (1860—62), eine Hallenkirche mit Vierungsturm, die ihm seine Ernennung zum Dombaumeister an der Stephanskirche eintrug, die Pfarrkirche in Fünfhaus (1864—75), deren achtseitiger Zentralbau von einer gotischen

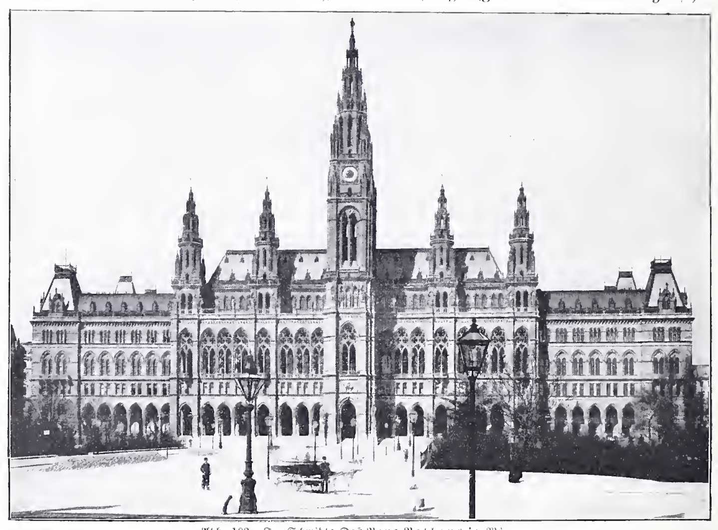


Abb. 103. Fr. Schmidt: Das Neue Rathaus in Wien.
Nach Photographie der Deutsch-Österreichischen staatlichen Lichtbildstelle in Wien.

Kuppel zwischen zwei Türmen überragt wird, und die frühgotische dreischiffige Pfarrkirche des Wiener Bezirks Brigittenau (1867—73), die mit zwei stattlichen Westtürmen ausgestattet wurde. Frei und großzügig aber wandte Schmidt den gotischen Stil 1872—83 auf das neue Wiener Rathaus (Abb. 103) an der Ringstraße an, das, im Mittelbau mit vorspringendem schlankem hohem Hauptturm und vier Nebentürmen ausgestattet, in seinen Seitenflügeln mit Louvredächern beschwert, durchaus keine gotisch durchgebildeten Einzelformen mehr zeigt, wie Schmidt selbst es auch nicht als gotisch in eigentlichem Sinne bezeichnet sehen wollte. In dem wohlabgemessenen ruhigen Gleichgewicht seiner Massengliederung und seiner Formensprache erscheint es als zeitlos bedeutsame Eigenschöpfung.

Neben Schmidt, dem Gotiker, war Heinrich von Ferstel (1828—83), der als Schüler des Dioskurenpaares van der Nüll und Siccardsburgs von Haus aus Renaissancekünstler war, vielseitig an der Neugestaltung Wiens beteiligt. Als 1855 ein Wettbewerb für die Errichtung

einer Riesenkirche (Votivkirche; Abb. 104) an der Ringstraße, die der erste wirklich bedeutende kirchliche Neubau der Kaiserstadt werden sollte, ausgeschrieben war, trug Ferstel mit seinem zweitürmigen gotischen Prachtbau den Sieg über Schmidt davon; und dieses dreischiffige, mit Querschiff, Chorumgang und Kapellenkranz ausgestattete und im Inneren reich und warm mit Glasfenstergluten und Goldpracht ausgestattete Gotteshaus ist durch die vollsaftige, neu und frisch empfundene Anwendung der gotischen Haupt- und Einzelformen im Gegensatz zu ihren meisten, schematisch erklügelten Nachbildungen die echteste und schönste Wiederbelebung des gotischen Stiles im 19. Jahrhundert. Reiche Frührenaissancebauten am Ring sind Ferstels Universität mit ihren schönen Hallenhöfen, die 1873 bis 1884 erbaut wurde, und das Österreichische Museum (1868—71), dessen äußere Ausstattung mit Sgraffitto-Friesen und Künstlerbildnissen in Rundrahmen aus glasiertem Ton neuartig wirkte.

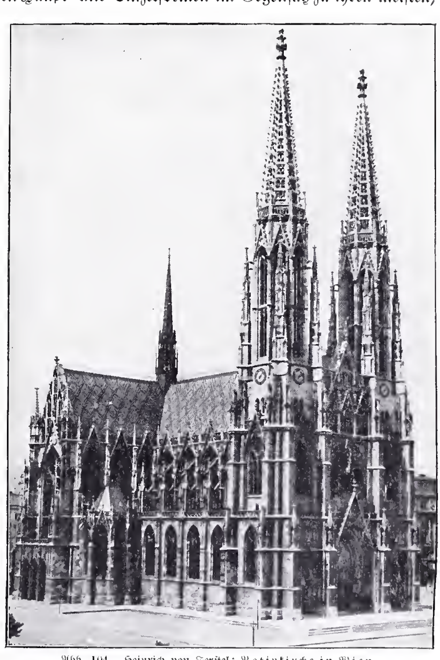


Abb. 104. Heinrich von Ferstel: Votivkirche in Wien.
Nach Photographie der Deutsch-Österreichischen staatlichen Lichtbildstelle in Wien.

Schon einem jüngeren, äußerlicheren, barockeren Geschlecht gehörte Karl von Hasenauer (1833—94) an, dem der Löwenanteil zufiel, als es sich nach 1867 um die Erweiterung der kaiserlichen Hofburg, die Errichtung der beiden großen Hauptmuseen und den Neubau des Burgtheaters handelte. Allerdings setzten seine Gegner durch, daß, als ihm die Ausführung dieser Bauten zufallen zu sollen schien, Gottfried Semper (1803—70), der große Norddeutsche (S. 175), der inzwischen in Zürich das Polytechnikum mit seinem Mittelbau in reicher Hochrenaissance errichtet und in London sein grundlegendes Werk „Der Stil" geschrieben hatte, 1871 als Schiedsrichter, Obermeister und Verbesserer der eingegangenen Entwürfe nach Wien berufen wurde. Semper stimmte mit Hasenauer darin überein, daß der Schritt von der Hochrenaissance zur Spätrenaissance, ja zum Frühbarock getan werden müsse. Daher war ein Zusammenarbeiten beider Meister anfangs möglich, erwies sich aber, wie natürlich, bald als untunlich, so daß Semper der Donaustadt verbittert den Rücken kehrte. Aber sein Geist hat doch über der Planung und Gestaltung dieser Gebäudegruppen geschwebt, deren Ausführung schließlich Hasenauer allein verblieb. Die beiden mächtigen, kuppelüberragten Museumsbauten, die, einander völlig gleichgestaltet gegenübergelegen, den Maria-Theresienplatz

seitlich begrenzen, das „kunsthistorische“ und das „naturhistorische“ Hofmuseum, entstanden 1872—81. Von außen in den Obergeschossen der massig vorspringenden Mittelbauten und Seitenflügeln durch Vollsäulen, in den Zwischenteilen durch Halbsäulen machtvoll zusammengehalten, von innen in den gewaltigen Treppenhäusern der Mittelbauten mit verschwenderischem, erdrückend prächtigem Raumschmuck ausgestattet, spiegeln sie den schon äußerlicher werdenden Zeitgeist wider, dem sie entsprangen. Dasselbe gilt von dem Prachtbau der Neuen Hofburg, von dem nur der dem Kunsthistorischen Museum gegenübergelegene Flügel zur Ausführung gelangte, dasselbe aber auch von dem üppigen neuen Burgtheater (1880—86), dessen hoher Mittelbau das Bühnenhaus, den Zuschauerraum und die Gesellschaftssäle enthält, während die Treppenhäuser in die langgestreckten Seitenflügel verwiesen sind.

Auch die Baukunst Budapests war in dieser Zeit im wesentlichen deutschen Ursprungs. Als es sich 1862 darum handelte, der magyarischen Akademie einen Neubau zu errichten, übertrug man die Aufgabe dem Berliner August Stüler (S. 172), der sie in seinem noch halbklassizistischen Stile 1862 bis 1864 ausführte; als man in Ungarn seit dem Anfang der siebziger Jahre den Ehrgeiz großzog, auf allen Gebieten der Prachtentfaltung mit Wien zu wetteifern, erstand auch in Budapest ein Prachtbau nach dem anderen; der Budapester Nikolaus Ybl (1814—91) errichtete seit 1873 die Sankt-Stephans-Kirche, die auch als Leopoldinische Basilika bezeichnet wird, im italienischen Renaissancestil mit 94 m hoher Kuppel, seit 1875 das prächtige Opernhaus in demselben Stile. Das weitgedehnte Parlamentsgebäude wurde, mehr oder weniger nach dem Vorbild des Londoner Hauses (S. 148), 1883—1902 von dem Budapester Imre Steindl (1839—1902), der in Wien Schüler Schmidts und van der Nülls gewesen war, in spätgotischem Stile ausgeführt. Den stattlichen Mittelbau krönt eine 96 m hohe Kuppel. Die hellenische Renaissance aber gelangte in dem Museum der bildenden Künste, das 1900—1906 von Albert Schickedanz aus Biala (1846—1915), einem in Karlsruhe und in Wien gebildeten Meister, und Philipp Franz Herzog aus Wien (geb. 1860) erbaut wurde, noch diesseits der Jahrhundertgrenze in Budapest zu glänzender Entfaltung. Man sieht, auch hier blühten alle geschichtlichen Bauweisen nebeneinander.

Auch in München rief das Umsturzjahr 1848, das die Krone des kunstbegeisterten Königs Ludwig I. dessen nicht minder künstlerisch gesinntem Nachfolger Maximilian II. aufs Haupt setzte, einen gewissen Umschwung im Kunstleben hervor. König Max beabsichtigte der nach Nordosten aus dem Herzen Altmünchens hinausführenden kalten Ludwigstraße Gärtners eine gen Südosten über die Isar führende, nicht minder großartige Straße an die Seite zu setzen und diese Maximiliansstraße in einem einheitlichen, neugeschaffenen Baustil auszustatten. Ein Wettbewerb zu dem Zwecke, den neuen Baustil zu schaffen, wurde 1851 ausgeschrieben. Den Sieg errang der alte, sonst wenig bekannte Professor der Berliner Baugewerbeschule Wilhelm Stier (1799—1856). Die Gesamtanlage, die, in ihrer unteren Hälfte zu einem „Forum“ erweitert, von dem ihrem Ende quer vorgelegten, auf der Gasteighöhe jenseits der Isar thronenden, ebenfalls von Stier entworfenen Schmuck- und Kulissenbau des Maximilianeums beherrscht wird, ist großzügig und wirkungsvoll. Der neue Baustil, der durch seine dünnen Liniengliederungen und seine dem englischen Perpendikularstil entlehnten spätgotischen Fenster- und Türgestaltungen ohne wirksame Einzelformen auffällt, wurde damals besonders wegen seiner Ungeschichtlichkeit verhöhnt; wir heutigen können ihn unbefangener würdigen. An ruhiger und eigenartiger Gesamtwirkung fehlt es ihm weniger als an Wärme, Schwung und Charakter. Für die Ausführung der Einzelbauten ist namentlich Gärtners (S. 174) Schüler

Friedrich Bürklein (1813—72) verantwortlich, dessen in romanischem Stil gehaltener, inzwischen vielfach abgeänderter Münchener Hauptbahnhof (1847—49) mit seinen feinen Bogengängen und seiner großgeschwungenen Haupthalle seinerzeit viel bewundert wurde. Bürkleins Regierungsgebäude am Forum der Maximiliansstraße kennzeichnet die Nüchternheit des künstlich ertüftelten Stiles und seiner trockenen pflanzlichen Verzierungen. Ein älterer Schüler Gärtners aber, August von Voit (1801—70), der Schöpfer der 1846—53 angeblich in romanischem Stil gehaltenen Neuen Pinakothek in München und der Villa Kaiser Maximilians in Feldafing, schuf 1854 den ersten großen reinen Glas- und Eisenbau Deutschlands, den Münchener Glaspalast, der, schwerfällig und nüchtern, den Ausstellungszwecken, denen er dient, doch nur teilweise gerecht wird.

Gärtnerschüler war auch Gottfried Neureuther (1811—87), der nach seiner italienischen Reise mit Bewußtsein von der mittelalterlichen Richtung seines Lehrers zur italienischen Renaissance überging, die er schon 1850 bei seinem Bahnhofsbau in Würzburg, dann, 1866 bis 1870, noch etwas nüchtern, im Gebäude der Technischen Hochschule, schließlich, in heller Marmorpracht, 1873—85 im Neubau der Kunstakademie in München verwertete. Nur die hohen Dächer sind hier ein Zugeständnis an den Norden.

Als weltlicher Gotiker trat dann der Grazer Georg Hauberrisser (1841—1922), der Schüler Neureuthers in München, aber auch Schmidts in Wien gewesen war, in diesen Kreis. Er erhielt mit seinem gotischen Entwurf 1867 den ersten Preis beim Wettbewerb um die Ausführung des neuen Münchener Rathauses, das er 1879 vollendete. Dem jüngeren Wiener Rathaus seines Lehrers gegenüber wirkt es in seiner nicht innerlich verarbeiteten Gotik nüchtern und schulbeispielhaft. Fr. Pecht, der Verfechter der deutschen Renaissance, griff Hauberrissers Gotik lebhaft an, und seine nächsten Rathäuser, das zu Kaufbeuren und vor allem das stattliche, malerisch in rotem Sandstein prangende Rathaus zu Wiesbaden (1884—87), führte der Meister im reichen deutschen Renaissancestil aus, der nun die Oberhand gewann.

Der ältere Münchener Hauptmeister dieser Richtung, unter dessen Händen namentlich der innere Raumschmuck der Gebäude neues, warmes Leben erhielt, war Lorenz Gedon (1844—83), der Raumkünstler und Bildhauer, der dem malerischen, schon barock angehauchten Stil vor allem in dem Schackschen Wohn- und Galeriehause in München schon 1872—74 volle Geltung verschafft hatte, mit seiner Ausstattung der deutschen Kunstsäle auf der Pariser Weltausstellung von 1878 aber Aufsehen in der ganzen Welt erregte. Ihm folgte Neureuthers Schüler Gabriel Seidl (1848—1913), der der bedeutendste Vertreter dieser Richtung in ganz Deutschland war. Schon seine Rathäuser in Ingolstadt (1882) und in Worms (1884) stehen auf diesem Boden. Seine Annenkirche in München (1892) zeigt dann freilich, daß er, wie alle Baumeister seiner Zeit, auch in anderen Baustilen schaffen konnte. Der deutsch-romanische Stil dieser Prachtkirche wirkt in der malerischen Massigkeit seiner Anwendung aber doch durchaus im Sinne der Hauptrichtung Seidls. Sein Münchener Künstlerhaus (1896 bis 1900) schwelgt bereits in üppigen Ausstattungsformen, die von der deutschen Renaissance zum Barock hinüberleiten. Sein neues, 1900 bezogenes Nationalmuseum in München aber stellt, ohne nach Stileinheit oder Stilreinheit zu streben, die malerische Wirkung im Aufbau, in der Einrichtung der Säle und selbst in der Anordnung der Kunstwerke rücksichtslos in den Vordergrund.

Der eigentliche Vater des Münchener Neubarocks ist dann der Hesse Friedrich Thiersch (1852—1921), einer der gelehrtesten, weitest gereisten und prachtliebendsten Meister seiner Zeit, der 1879 nach München berufen wurde. Sein dortiger Justizpalast, der 1891—97

erbaut wurde, ist mit seiner großen, von kuppelartigem Glasdach überragten Mittelhalle, seinen Treppenanlagen und Prachtsälen und seinem ganzen üppig hochbarocken Aufbau ein Musterbeispiel des Stils. Thierschs neues Kurhaus in Wiesbaden aber (1905—07), dessen westliche Schauseite mit ihrer ionischen Säulenhalle sich den älteren klassizistischen „Kolonnaden“ anschließt, während seine Ostseite in freier Neuzeitlichkeit prangt, stellt sich auch in manchen seiner Säle, wie dem großen Konzertsaal mit seinen vergoldeten korinthischen Säulen, wieder auf klassizistischen Boden, während es in anderen, wie dem Muschelmosaiksaal, schon über alle geschichtlichen Erinnerungen hinausgreift. Als „großartigsten Festbau Deutschlands“ hat man das in Wirklichkeit nicht eben harmonische Gebäude bezeichnet.

Neben allen diesen ernsten Schöpfungen der Münchener Baukunst dieser Zeit stehen als theatralisch aufgemachte Nebenschöpfungen die ländlichen Schloßbauten Ludwigs II., des Freundes Richard Wagners, von dessen Art er nicht loskam. Die Seele dieser Schöpfungen Ludwigs II. war der Baumeister Georg Dollmann (1830—95), der aus der Schule Klenzes hervorgegangen war. Das zierlich-reiche Rokokoschloß Linderhof in den Voralpen entstand schon 1869—78; der „Theaterburg“ Neuschwanstein in den Alpen sieht man es an, daß der Hoftheatermaler Chr. Jenk sie entworfen, Dollmann (1869—86) sie nur überarbeitet und ausgeführt hat. Das großartige, im Stil Ludwigs XIV. gehaltene Schloß Herrenchiemsee, dessen Bau 1878 begann, wurde niemals vollendet. Eine gesunde Entwickelung der deutschen Baukunst haben diese Schloßbauten nicht gefördert.

In Stuttgart, dessen neuer Kunst Julius Baum ein Buch gewidmet, herrschte Christian Friedrich Leins (1814—92), der Schüler Zanths in Stuttgart, aber auch Labroustes (S. 127) in Paris gewesen war; er wurde 1858 nach Stuttgart berufen, wo er, vielseitig wie er war, den Königsbau, die ionische Säulenhalle mit den vorspringenden korinthischen Zugängen, 1857 bis 1860 noch im klassizistischen Stil, die anmutig am Feuersee gelegene Johanneskirche 1866 bis 1876 in gotischer Bauweise, eine Reihe von Villen aber im italienischen Renaissancestil ausführte. Ein anderer Stuttgarter Baumeister, dessen Stilvielseitigkeit typisch ist, war Joseph Egle (1818—99), der, seit 1848 Direktor der Baugewerkeschule in Stuttgart, hier 1860—65 das Polytechnikum in italienischer Renaissance, 1867—70 die Baugewerkeschule im Louvrestil, 1876—78 die katholische Marienkirche in frühgotischer Bauweise errichtete.

Die Karlsruher und badische Baukunst beherrschte seit 1862 vornehmlich der auch als Baugelehrter und Kunstschriftsteller bekannte Meister Joseph Durm (1837—1919), der in seinen zahlreichen ansprechenden Bauschöpfungen, von denen die Festhalle, die Kunstgewerbeschule und das Palais des Großherzogs Friedrich II. in Karlsruhe, das Landesbad und das Kaiserin-Augusta-Bad in Baden-Baden genannt seien, ohne packende Eigenart den Übergang von der italienischen Renaissance zum neudeutschen Barock verständnisvoll mitmachte.

Eine baukünstlerische Bildungsstätte war in Süddeutschland aber auch Frankfurt a. M., wo jetzt Baumeister wie Heinrich Burnitz (1827—80), der Erbauer der in venezianisches Renaissancegewand gehüllten Geschäftshäuser am Liebfrauenberge, wie Oskar Sommer (1840 bis 1894), der 1869 im Stil der Dresdner Galerie den Neubau des Städelschen Instituts am Schaumainstaden ausführte, wie Karl Mylius (1839—83) und der Züricher Alfred Bluntschli (geb. 1842) den Semperschen Renaissancestil vertraten. Waren Sommer, Mylius und Bluntschli doch auch unmittelbare Schüler Sempers (S. 175) am Züricher Polytechnikum gewesen, während Burnitz noch aus der klassizistischen Schule Weinbrenners in Karlsruhe hervorgegangen war. Gemeinsam schufen Burnitz und Sommer 1879 den palladianischen

Prachtbau der neuen Frankfurter Börse, schufen Mylius und Bluntschli wie eine Reihe anderer Bauten, so auch den Frankfurter Hof, der in den siebziger Jahren als der vornehmste Gasthof Deutschlands galt. Im Anschluß an Mylius und Bluntschli wirkte dann der Rheinhesse Paul Wallot (1842—1912), der aus der Berliner Schule hervorgegangen war, von 1868—83 als angesehener Wohnbaumeister in Frankfurt, wo z. B. eine Häusergruppe der Kaiserstraße, die durch ihre drei prächtigen Giebel auffällt, auf ihn zurückgeht. Wallot, auf den wir zurückkommen (s. unten und S. 275), entwickelte sich in Frankfurt von der italienischen durch die nordische Renaissance zu dem machtvollen eigendeutschen Neubarock, das er später vertrat.

In Dresden, das Gottfried Semper, nachdem er sich 1849 dort am Barrikadenbau beteiligt hatte (S. 175—176), verlassen mußte, lebte sein Geist noch weiter, bis Wallot 1895 mit neuer Baugesinnung erschien. Sempers Dresdner Hoftheater brannte 1869 ab. Der Neubau, der ihm wieder übertragen worden war, wurde nach seinen Plänen von seinen Söhnen Manfred und Emanuel Semper ausgeführt und 1878 eröffnet. Dem ruhig-vornehmen alten Bau gegenüber zeigt er die Wandlung, die Semper oder, besser gesagt, der Zeitstil überhaupt von bescheidener Früh- und Hochrenaissance zu üppiger, schon ans Barock streifender Spätrenaissance gemacht hatte. Im breit entfalteten und reichgegliederten Äußeren wirkte wenigstens die in das Außenrund eingezogene innenrunde, triumphbogenartig umrahmte, farbig ausgestattete Mittelnische schon halb barock; die Einzelformen aber bewahren überall die Strenge der guten Renaissancezeit.

Unter Sempers Schülern ist sein Nachfolger an der Dresdner Bauschule, Hermann Nicolai (1811—81), einer der feinsten Renaissancemeister seiner Zeit. Das wenige, was er geschaffen, wie vor allem das feinfühlig und selbständig in Hochrenaissance gestaltete Wohnhaus Dr. Struves an dem vormals offenen oberen Teil der Prager Straße, das in der Wiener Straße wieder aufgebaut wurde, läßt bedauern, daß dem Meister so wenig Gelegenheit geboten wurde, sich zu betätigen. Von Nicolais Schülern sei zuerst Alfred Hauschild (geb. 1841) genannt, der viele Preise gewann, selbst den ersten Preis für die Bebauung der Museumsinsel in Berlin, jedoch nur selten zur Ausführung seiner fein empfundenen Entwürfe gelangte. Zu Nicolais Schülern gehörte aber auch Ernst Giese (1832—1903), der meist mit Weidner zusammenarbeitete. Von Giese und Weidner rührt das Theater in Düsseldorf, rührt die im romanisch-gotischen Übergangsstil gehaltene Martin-Luther-Kirche (1887) in Dresden, rührt aber vor allem der neue Hauptbahnhof in Dresden her, dessen vordere Schmalseite in fast klassizistischer Hochrenaissance mit einem Triglyphenfries über ionischen Säulen — nach späthellenistischem Vorgange — prunkt. Nachfolger Nicolais wurde Konstantin Lipsius (1832—94), dessen Dresdner Kunstakademie mit dem sich anschließenden Ausstellungsbau bereits in kraft- und maßvollem Barock gehalten sind. Wie alle Neubauten an der Brühlschen Terrasse leidet der Bau darunter, daß seine Vorderseite, die auf der Terrasse aufsteht, ein Geschoß weniger enthält als seine Rückseite. Die großzügige Harmonie des Baues tritt daher nur in der Rückansicht und den Seitenansichten hervor. Lipsius' Nachfolger aber war Paul Wallot (s. oben und S. 275), dessen vornehm neubarockes, von starkem Eigenempfinden durchwobenes Ständehaus an der Terrasse mit denselben Geländeschwierigkeiten zu kämpfen hatte wie Lipsius' Kunstakademie. Was dabei unüberwindbar war, hat auch Wallot nicht überwunden, wenngleich er seine gediegen schöne Schau- und Eingangsseite geschickterweise an die Schmalseite verlegt hat. Im Inneren des Gebäudes tritt die selbständig vornehme bau- und raumkünstlerische Gesinnung des Meisters noch überzeugender hervor als am Äußeren.

Den Umbau des königlichen Residenzschlosses in Dresden führten die Architekten Gust. Dunger (geb. 1845) und Gustav Frölich (geb. 1858), die beide Schüler Nicolais gewesen waren, gemeinsam in selbständig verneuzeitlichter deutscher Renaissance aus.

In eigenartigem schlicht-massigen deutschen Barock aber erhebt sich, doch noch der geschichtlichen Stilbildung treu, Karl Roths (geb. 1875), des tüchtigen, jetzt in Darmstadt wirkenden Mannheimers, neues Rathaus in Dresden, das 1910 vollendet wurde. Mächtig, wohl allzu mächtig überragt sein mehrstöckiger, mit geschweifter Kuppel bekrönter Mittelturm die Stadt; und der niedrigere fensterlose Kupferturm der Langseite ist ein Beispiel der besonderen Art der Dachbeschwerung, die man im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in einigen deutschen Bauschulen für notwendig hielt, um eine geschlossene Wirkung zu erzielen.

In Leipzig standen Arved Roßbach (1844—1902), ein Schüler Nicolais, und Hugo Licht (geb. 1842), ein Schüler des Berliners Lucae (s. unten) an der Spitze der Renaissancebewegung. Roßbachs Hauptschöpfungen, die sich durch gut abgewogene Verhältnisse auszeichnen, sind die Universitätsbibliothek in Leipzig mit ihrem schönen Treppenhaus und das Amtsgericht zu Dresden, dessen wuchtige florentinische Schauseite durch seine Lage nicht recht zur Geltung kommt. Lichts Hauptschöpfungen sind das palladianisch dreinblickende Grassimuseum (1895) und das stattliche, von 111 m hohem Turme überragte Neue Rathaus in Leipzig (1899 bis 1905), dessen deutsche Renaissance schon über die geschichtliche Gebundenheit hinausgreift.

Im eigentlichen Norddeutschland behielt Berlin, die neue Reichshauptstadt, doch nur teilweise die Führung. Der Meister, der die Altberliner Schule um die Mitte des Jahrhunderts mit fester Hand ins Fahrwasser der italienischen Renaissance hinüberleitete, war Friedrich Hitzig (1811—81), der Erbauer der 1863 vollendeten Börse, in der Erinnerungen an die römische Renaissance und an Perraults Louvrefassade geschickt ineinander gearbeitet sind. Auch der Umbau des Inneren des alten Zeughauses (Bd. 5, S. 381) zur weit überkuppelten Ruhmeshalle ist sein Werk. Mehr im Semperschen Sinne als Strack und Hitzig aber huldigten z. B. Richard Lucae (1829—77), Martin Gropius (1824—80), Julius Raschdorff (1823—1914), Hermann Ende (1830—1907) und Wilhelm Böckmann (1832—1902) in Berlin der Renaissance. Von den doppelnamigen Architektenfirmen, die jetzt in Berlin, wie überall, aufkamen, war Gropius die Seele der Firma Gropius und Schmieden, Ende die künstlerische Hauptkraft von Ende und Böckmann. Angesehen waren auch Kayser und von Großheim, die von der italienischen zur deutschen Renaissance übergingen. Ihre Inhaber Heinrich Kayser (1842—1917) und Karl von Großheim (geb. 1841) waren Schüler der Berliner Bauakademie gewesen. Richard Lucaes Hauptschöpfungen waren der klassische Renaissancebau der Villa Borsig in der Voßstraße, die machtvolle, mit hoher korinthischer Außenhalle ausgestattete Technische Hochschule in Charlottenburg (1878—84), die nach Lucaes Tode erst Hitzig, dann Raschdorff weiterführten, und das glänzende, 1880 vollendete Opernhaus in Frankfurt a. M., dessen selbständige italienische Hochrenaissance ins Klassizistische hinüberspielt. Gropius, der eine bramantesk strenge Hochrenaissance durch farbige Steinarten und Terrakottaschmuck neu zu beleben verstand, erscheint in dem von reinen Verhältnissen getragenen Kunstgewerbemuseum (1877—81) in Berlin und in dem Edelbau des neuen Gewandhauses zu Leipzig (1880—84) von seinen besten Seiten. Ende und Böckmanns vornehmster Bau ist das 1886 vollendete Museum für Völkerkunde in Berlin, dessen abgerundete Straßenecke mit ihrer durch toskanische Doppelsäulen geöffneten Eingangshalle in guten Verhältnissen gegliedert ist. Julius Raschdorffs Hauptschöpfung, an der er 1894 bis 1905 mit seinem Sohne

Otto Raschdorff (1854—1915) arbeitete, ist der Dom zu Berlin: ein Bau, der mit seiner 114 m hohen Hauptkuppel, seinen vier schon barock gekuppelten Ecktürmen, seinen klassischen Breitgiebeln, seinen zahlreichen korinthischen Pilastern, Halbsäulen und Säulen und seinem reich und farbig geschmückten Inneren den Wettbewerb mit allen Kuppeldomen der Welt aufnehmen möchte und doch mit seinen verzettelten Einzelwirkungen und kleinen Künsten es zu keiner irgendwie großen oder auch nur ruhigen Gesamtwirkung bringt.

Als vielseitiger Renaissancemeister schließt Stracks Schüler Hermann Eggert (geb. 1844) sich hier an, dessen Hauptbauten außerhalb Berlins liegen. Zwischen 1883 und 1889 schuf er als Hauptarbeiten den vornehmen Frankfurter Hauptbahnhof und den Kaiserpalast in Straßburg, den er in florentinischer Rustika-Frührenaissance ausführte; 1898—1901 aber entstand nach seinen Plänen das prunkende, von mächtiger Kuppel überragte Neue Rathaus in Hannover, das in unentschiedener deutscher Renaissance nicht eben glücklich emporstrebt.

Als deutscher Renaissancebau echterer Art mag hier das schmuckgetürmte Hamburger Rathaus erwähnt sein, das 1886—97 unter Beteiligung verschiedener Baumeister überaus reich durchgebildet wurde, auch trotz der Fülle von Einzelheiten, in die es zerklüftet erscheint, nicht übel zusammengehalten ist. Als besonderes Schmuckstück gilt die Brautpforte am Hofe.

In Berlin aber ist mit der Weiterentwickelung der Hochrenaissance über den Dom Raschdorffs hinaus aufs engste Paul Wallots (S. 273) Tätigkeit verknüpft, dessen Stil gerade in seinem wuchtig großzügigen, von vier Ecktürmen begrenzten, in seiner Mitte von einem Glasdach überragten, in der großen Ordnung Palladios mit freikorinthischen Halbsäulen und Säulen umstellten Reichstagsgebäude (1884—94; Taf. 19, Abb. 2) als deutsch erfaßte Spätrenaissance erscheint. Im prachtvoll ausgestatteten Inneren lösen die reichen, von saftigem Eigenleben erfüllten Einzelformen sich vielfach schon von der geschichtlichen Überlieferung los.

Völligeres Barock atmet Ernst Eberhard Ihnes (1848—1917) Kaiser-Friedrich-Museum (1898—1904), das, auf der nördlichen Spitze der „Museumsinsel" zusammengedrängt, gerade seine Nordecke zu einer großartigen, im Halbkreis geschlossenen, breit überkuppelten Eingangshalle ausbildet, die von außen mit ihrer Figurenbalustrade, von innen mit ihren Doppeltreppen italienische und deutsche Barockmotive verschmilzt.

Dann aber folgt, immer noch in derselben Hauptrichtung, Ludwig Hofmann (geb. 1852), dessen stattliches Reichsgericht in Leipzig (1888—95) durch seine selbständige Grundrißbildung ausgezeichnet ist, im Aufbau aber die geschichtlichen Frühbarockformen verwertet, während sein machtvolles neues Stadthaus (um 1909) in Berlin, dem Behrendt eine Abhandlung gewidmet hat, mit diesen überlieferten Formen so frei verfährt, daß gerade Hofmann im Übergang zu den freischöpferischen jüngeren Meistern steht. Ebenso frei mit den mittelalterlich einheimischen Formen schaltet sein Märkisches Museum in Berlin, ein von massivem Turm überragter Backsteinbau, der überlieferte Motive zu einem einheitlichen, eindrucksvollen Ganzen verschmilzt. Hofmann gehört noch heute zu den maßgebenden Baukünstlern.

An der Spitze der Meisterreihe, die die mittelalterlichen und einheimischen Stile pflegte, steht Friedrich Adler (1827—1908) schon durch die Herausgabe seines Werkes über die mittelalterlichen Backsteinbauwerke Preußens, das seit 1859 erschien. Von seinen eigenen Berliner Bauten ist die Christuskirche (1863—64) ein einheimischer Backsteinbau im gotischen Stil, die Thomaskirche (1864—69) ein rheinisch-romanischer Bau mit Vierungsturm und Zwerggalerie. Sein Museum in Olympia, an dessen Ausgrabungen er beteiligt war, aber ist natürlich in streng hellenischem Stil gehalten.

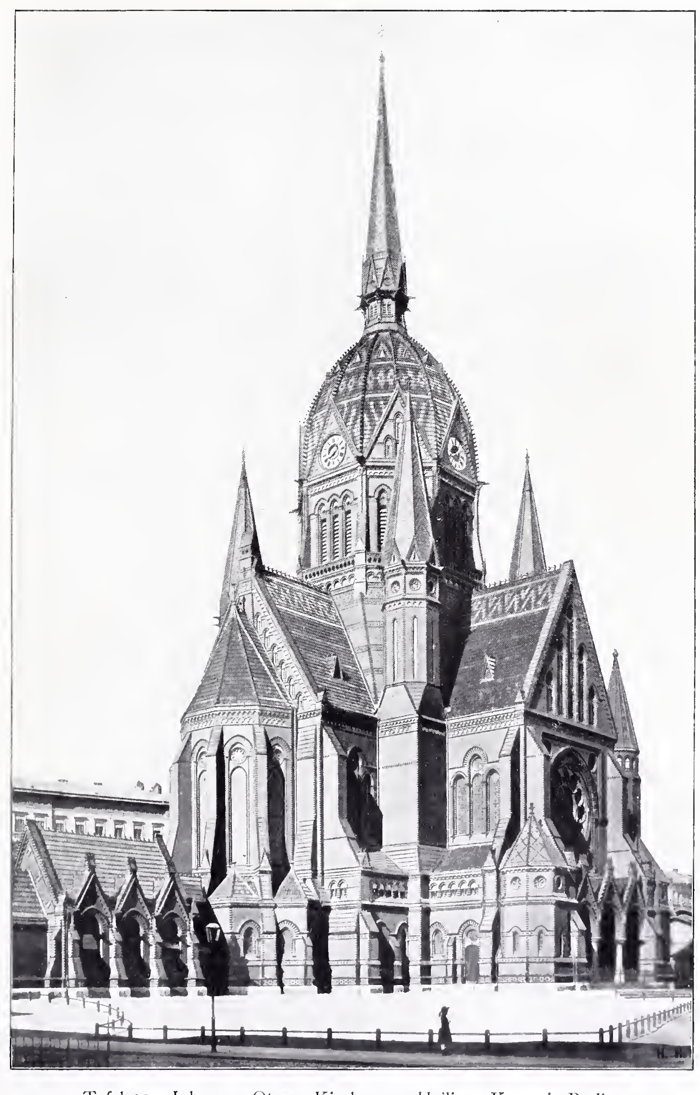
Als merkwürdiger weltlicher Backsteinbau ist das neue flachgedeckte Rathaus in Berlin erwähnenswert, das 1861—69 von H. Fr. Waesemann (1814—79) in einem Stil erbaut wurde, der an die lombardische Backstein-Frührenaissance anknüpft. Mit seinem eigenwilligen, an den Ecken durchbrochenen Turm erscheint der Bau selbständig genug; aber die Unausgeglichenheit seiner Verhältnisse und die Einförmigkeit seiner Schmuckformen wirken ernüchternd.

Verweilen wir im übrigen noch einen Augenblick bei der Weiterentwickelung des Berliner Kirchenbaues (S. 171), so werden wir der 1853 vollendeten gekuppelten Michaeliskirche August Sollers (1805—55), die an die lombardische Prägung des romanischen Stils anknüpft, noch ein einheitliches Grundgefühl nachempfinden, auch in Spittas Gnadenkirche von 1891 einen etwas nüchternen Musterbau rheinisch-romanischer Art anerkennen, an Franz Schwechtens (geb. 1841) Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (1895; Taf. 32), die alle Einzelmotive der deutsch-romanischen Bauweise einschließlich des Übergangsstils geschickt verwertet, aber die Einheitlichkeit und Unmittelbarkeit der Empfindung vermissen. Eine der letzten hervorragenden Berliner Kirchenbauten dieser Zeit war dann noch die 1895 vollendete, malerisch gelegene Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche Johannes Vollmers (1845—1920), deren gotische Backsteinarchitektur mit Sandsteineinfassungen verbrämt ist.

Von der hannoverschen Schule Hases (s. unten) beeinflußt waren die Berliner Kirchenbaumeister August Orth (1828—92) und Johannes Otzen (1839—1911). Orths Zionskirche (1866—73) ist eine kreuzförmige Basilika im Rundbogenstil. Der Ziegelrohbau seiner ebenfalls rundbogigen Emmauskirche (1893) veranschaulicht ein zentrales Achteck mit dreischiffigem Langhaus. Orth beschäftigte vor allem die Frage der richtigen Anordnung der Hörplätze zur Kanzel in der protestantischen Predigtkirche. Emporenanlagen verband er mit konzentrischer Anordnung der Sitzreihen. Bedeutender als Baukünstler war Otzen. Sein Hauptverdienst war die Einführung der hannoverschen Backsteingotik in Berlin, die er in freier, ansprechender, wenn auch nicht eben kraftvoller Weise verneuzeitlichte und mit farbigem Ziegelwerk ausstattete. In Hamburg ist die Gertrudenkirche, in Berlin ist die stattliche, fast noch romanisch wirkende, mit hoher Spitzkuppel versehene Kreuzkirche (Taf. 31) sein Hauptwerk dieser Art.

Der Gründer der hannoverschen Bauschule, der es hoch angerechnet wird, daß sie in all dem Stilwirrwarr auf den alteinheimischen Backsteinbau und die schlicht natürliche Gestaltung des Äußeren nach Maßgabe der Bedürfnisse des Inneren zurückgriff, war August Heinrich Andreä (1804—46), ein Schüler Weinbrenners in Karlsruhe und Mollers in Darmstadt, gewesen. Seine Ziegelbauten in Hannover, von denen nur die neue Hauptwache (1840—42) genannt sei, haben einen romanisch-mittelalterlichen Einschlag. Sein Schüler und Nachfolger Konrad Wilhelm Hase (1818—1902) war der eigentliche Schöpfer des neugotischen Ziegelrohbaues. Sein eigenwillig malerisches Provinzialmuseum in Hannover (1853—56) ist freilich noch rundbogig gehalten; seine frühgotische Christuskirche in Hannover zeigt noch Sandsteinbeiwerk; seine reicher gegliederte gotische Apostelkirche ebendort ist ein reiner Ziegelrohbau. Seine bedeutendste Schöpfung ist das baulich und malerisch reizvolle Schloß Marienburg bei Nordstemmen (1860—68), das sein Schüler Edwin Oppler (1831—80) vollendete.

Alles in allem wird man doch nur wenigen Bauten der geschichtlichen Stilarten dieser Zeit nicht ansehen, daß sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sind; und wenn man hierin eine Unechtheit in bezug auf den nachgeahmten Stil sieht, so mag die Nachwelt den besten dieser Schöpfungen doch auch vielleicht eine Echtheit in bezug auf den Zeitgeschmack nachsagen, den sie widerspiegeln.



Tafel 31. Johannes Otzens Kirche zum Heiligen Kreuz in Berlin.

Nach einem Lichtdruck von H. Rückwardt, Berlin.



Tafel 32. Fr. Schwechtens Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin.

Nach den Blättern für Architektur und Kunsthandwerk, Jahrgang 14.

2. Die deutsche Bildnerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

An Aufgaben fehlte es den deutschen Bildhauern nach 1848, nach 1866 und namentlich nach 1870 keineswegs. Die großen öffentlichen neuen Bauten, die den rasch anwachsenden deutschen Städten entsprossen, verlangten nach sinngemäßem raumkünstlerischen Bildschmuck. Alle größeren und sogar viele kleinere deutsche Städte ruhten nicht, bis sich eherne oder marmorne Denkmäler, Reiterbilder, Stand- oder Sitzbilder der allgemein verehrten Herrscher, Kriegshelden und Staatsmänner, der Forscher, Denker und Dichter, denen das Vaterland seinen Aufschwung verdankte, in ihrer Mitte erhoben. Die besten der reich gewordenen Bürger suchten nicht nur ihre und ihrer Angehörigen Züge in Bildnisbüsten der Nachwelt zu überliefern, sondern auch ihre Wohnstätten mit den heiteren Gestalten der Dichtkunst und der Göttersagen zu schmücken und ihren Grabstätten durch ernsten Bildschmuck stille Weihe zu verleihen. Mehr in den Hintergrund trat die kirchliche Bildnerei.

Auch an künstlerischer Schulung aber fehlte es den deutschen Bildhauern dieser Zeit nicht. Der eigenen bildnerischen Überlieferung Deutschlands, die an den leitenden Kunstschulen Berlins, Dresdens, Münchens und Wiens gepflegt wurde, verdankten sie Lehre und Beispiel; und als die jungen Bildhauer anfingen, außer Italien oder statt Italiens Paris aufzusuchen, begann das französische „Savoir faire“ ihnen einen mehr weltmännischen Schliff zu verleihen, der der Unmittelbarkeit und Innigkeit ihrer Kunst freilich nicht zugute kam. Schließlich aber, nach 1880, entwickelte die deutsche Bildnerei wieder echt künstlerische Eigenzüge, die sie gleichwertig neben ihre von Haus aus geschicktere französische Schwester stellten.

Die geistig-künstlerischen Bewegungen vollzogen sich in der Bildhauerei in derselben Richtung wie in allen übrigen Künsten. Nachzügler des Klassizismus und der Romantik reichten bis tief in die Zeit des Realismus herein, der gerade in der Bildnerei sich in der Regel doch mit einem idealen Mäntelchen oder Schleierchen schmückte oder, umgekehrt, die alten idealen Richtungen mit voller schwellendem neuen Leben erfüllte. Das Neubarock behauptete sich in herrschender Stellung, bis zur Zeit des Impressionismus der Malerei gerade in der deutschen Bildhauerei verschiedene Sonderrichtungen aufkamen, die das persönliche Element teils als solches in den Vordergrund stellten, teils durch bewußtes Rückgreifen auf das Wesen der Bildnerkunst zur selbständigen Stilbildung verwerteten.

In Dresden überdauerte in der Schule Rietschels und Hähnels (S. 179—180) der mit Renaissanceelementen durchsetzte Klassizismus die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sein Hauptvertreter war Johannes Schilling (1828—1910), der eine Zeitlang wegen seiner allgemeinen, aber schönheitsdurstigen Formensprache, die Hähnels Herbheit überall in rundlichere Fülle hinüberleitete, als der größte Bildhauer Deutschlands gefeiert wurde. Am unmittelbarsten wirken seine noch kraftvoll schönen vier Gruppen der Tageszeiten am Treppenaufgang der Brühlschen Terrasse. Die ursprünglichen Sandsteingruppen von 1864—1871 sind 1908 nach Chemnitz verpflanzt und in Dresden durch Nachbildungen in Erzguß ersetzt worden. Zu Schillings früheren, frischeren Werken gehören sein Erzstandbild des unglücklichen Kaisers Maximilian von Mexiko (1874) in Triest, das Erzstandbild Schillers in Wien (1876) und das Kriegerdenkmal in Hamburg (1877), das eine Gruppe sterbender Gefallener zeigt, denen ein Engel Lorbeer und Palme reicht. Auch die Erzgruppe Bacchus und Ariadne auf dem Pantherwagen (1878), die die Außennische des neuen Opernhauses in Dresden krönt, zählt

zu seinen glücklichsten Schöpfungen. Am berühmtesten aber ist Schillings hochragendes Siegesdenkmal auf der Höhe des Niederwalds am Rhein (1877—83), das die „Germania auf der Wacht" mit dem ganzen geschichtlichen Nebenwerk in runder und halberhabener Arbeit, das damals üblich war, ausstattete. Künstlerisch angesehen, fehlen dem Denkmal leider die richtigen Verhältnisse und Umrisse für eine Gesamtwirkung auf seiner ragenden Höhe. Tüchtig ist Schillings Reiterdenkmal des Königs Johann auf dem Opernplatz zu Dresden (1889), anspruchsvoller sein Denkmal Kaiser Wilhelms I. in Hamburg, dessen ehernes Reiterbild sich auf hohem Granitsockel innerhalb einer mit Bronzegruppen und Reliefs geschmückten Halbrundeinfassung erhebt (1903).



Abb. 105. Robert Diez: Der Gänsedieb. Originalmodell der Brunnenfigur in Dresden. Nach Photographie von Brockmanns Nachf., A. Boettger in Dresden.

Rietschels Hauptschüler war Adolf Donndorf (1835 bis 1916), der 1876 nach Stuttgart berufen wurde. In denselben Bahnen wie Schilling, aber etwas realistischer als dieser, erhielt er fast ausschließlich Aufträge für die Denkmalbildnerei. Zunächst vollendete er mit seinem älteren Mitschüler Gustav Kietz (1824–1908) Rietschels Lutherdenkmal in Worms. Sogar der Kopf Luthers rührt von Donndorf her. Donndorfs Reiterbild Karl Augusts in Weimar wurde 1872, sein tüchtiges ehernes Standbild Peter Cornelius' in Düsseldorf 1879 enthüllt. Denkmäler Kaiser Wilhelms I. schuf er 1902 für die Hohensyburg in Westfalen, 1904 für Saarbrücken, 1905 für Heidelberg.

Von Schillings Schülern in Dresden ging der frühverstorbene Karl Schlüter (1846—1884; Aufsatz von Lehrs), wie seine reizvollen marmornen Frauenbüsten im Albertinum zu Dresden und sein nackter, auf einem korinthischen Säulenkapitell sitzender Campagna-Jüngling in der Berliner Nationalgalerie zeigen, zu feinerer, innerlich lebendigerer Formensprache über, während Robert Diez (geb. 1844) sich entschlossen an die Spitze einer lebenskräftigen realistischen Richtung stellte. Sein naturfrischer eherner Gänsedieb-Brunnen in Dresden (Abb. 105) wurde 1878 in ganz

Deutschland mit Jubel begrüßt. Wie die deutsche Waldromantik sich seinem Realismus fügt, zeigt sein kraus lebendiges, im Albertinum aufgestelltes „Waldgeheimnis", eine vom Meister selbst in Lindenholz geschnittene und auf Silbergrund bemalte Gruppe einer Nixe, der ein Zwerg etwas ins Ohr flüstert. Die Hauptwerke Diez' sind die beiden großen Schalenbrunnen auf dem Albertplatz in Dresden, von denen der eine das friedliche, der andere das stürmische Meer durch das lebensgroße Fabelvolk veranschaulicht, das sich unter den Schalen tummelt, Seegetier jeder Art und charaktervolle Naturverkörperungen in menschlicher Gestalt, die trotz ihrer echt deutschen Gedrängtheit zu den feurigsten Schöpfungen unserer Bildnerei gehören. Charakteristische spätere Schöpfungen des Meisters sind die großen, in Kupfer getriebenen Friese aus der griechischen und aus der christlichen Legende am Äußeren des Albertinums, das bewegte Bismarckdenkmal in Dresden und die eherne Reliefplatte zu Ehren des Verfassers dieses Buches, die Diez 1910 im Auftrage der Dresdner Akademie geschaffen. Schüler Schillings war aber auch Richard König (geb. 1863), der sich der barockeren Zeitströmung in Marmor- und Bronzewerken anschloß, um schließlich nach Oberammergau überzusiedeln und sich der dortigen Holzschnitzerschule einzureihen. Mit frischem raumkünstlerischen Barock- und Naturempfinden aber schuf der bekannte Maler Hermann Prell (1854—1922) seine stattlichen Gestalten des Prometheus und der Aphrodite fürs Treppenhaus des Dresdner Albertinums. Von Diez' Schülern nennen wir Walter Sintenis (1867—1911), den Urheber des Negers vor dem Woermannschen Geschäftshaus in Hamburg, der Badenden im Dresdner Albertinum und der Büste des Verfassers dieses Buches in der Dresdner Galerie, Erich Hösel (geb. 1869), den Meister der lebensgroßen, von naturnahem Leben erfüllten Erzgruppe des Hunnen zu Pferde von 1895 in der Nationalgalerie, und Arthur Lange (geb. 1875) der mit seinem Denkmal König Alberts von Sachsen für Meißen sich schon der geschlosseneren Formensprache der kommenden Zeit nähert. Dieser gehört sein Meisterwerk, das Denkmal der Gefallenen auf dem Garnisonfriedhof in Dresden.

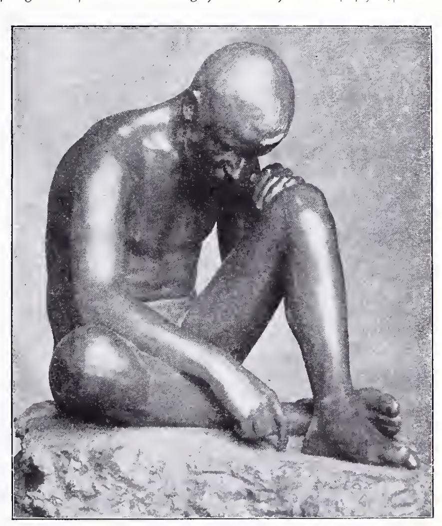


Abb. 106. Träumender. Bronzefigur von August Hudler in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach Photographie.

Die geschlossenere Bildweise, die Natur und Stil ohne erneute Anlehnung an die Antike fester verschmolz, ging von München aus. Zunächst trug der viel zu früh verstorbene August Hudler (1868—1905) sie nach Dresden, wo er z. B. die drei nackten Jünglinge des großen Wappens an Wallots Ständehaus schuf. Sein großer Dengler in der Neuen Staatsgalerie zu München und sein kleinerer „Träumer" (Abb. 106) in der Berliner Nationalgalerie, denen sich seine

christlichen Darstellungen in der Erlöserkirche zu Dresden anschließen, zeigen die feinfühlige Ausgeglichenheit seiner Kunst. Nach Hudlers Tode aber führte der ebenfalls von München ausgegangene Böhme Georg Wrba (geb. 1872), der stil- und lebensfrohe Schöpfer des machtvoll geschlossenen steinernen Reiterbildes an der Wittelsbacher Brücke in München, der räumlich wirksamen Leipziger Rathausbildwerke, des köstlichen, dionysisch angehauchten Eselsreiters am Dresdner Rathaus, der reizvollen Diana auf der Hirschkuh in der Neuen Staatsgalerie zu München und im Hamburger Stadtpark (Abb. 107), aber auch des 1922 vollendeten Europabrunnens in Blasewitz, die neue, zugleich natur- und kunstnahe Richtung in Dresden weiter. Hier reiht sich aber auch Sascha Schneider (geb. 1870) an, der, von Dresden ausgegangen, nachdem er eine Zeitlang Professor an der Weimarer Kunstschule gewesen war, nach Dresden zurückgekehrt ist. Als Maler bekannter denn als Bildhauer, ist er, ganz der schönen, streng stilisierten Leiblichkeit zugewandt, mit seinem ausgeprägten Formensinn doch gerade zum Bildner geschaffen; und seine zahlreichen ruhig und abgemessen, manchmal archaisch ruhigen ehernen Jünglingsbilder von mathematisch strenger Formengebung und glatter Oberfläche, von denen man im Dresdner Albertinum eines kennenlernt, zeigen in ihrer empfundenen Gesetzmäßigkeit einen Eigenstil, der schon in die Folgezeit hinüberleitet.

Neben Dresden nahm Leipzig, das Delpy als Kunststadt geschildert hat, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch zwei hervorragende, auf sich selbst gestellte Meister, die Bildhauer und Maler zugleich waren, einen gewissen Sonderplatz ein. Der ältere dieser Meister, Artur Volkmann (geb. 1851), war Leipziger von Geburt, wirkte aber doch nur vorübergehend in seiner Vaterstadt. Er war ursprünglich Schüler Hähnels in Dresden gewesen, hatte aber in Berlin, in Frankfurt a. M. und in Rom bald seine eigenen Wege gesucht und gefunden. Volkmann gab sich, schon neben Hildebrand unter dem Einfluß Hans von Marées, völlig, vielleicht nur allzu absichtlich, den Forderungen des Formenproblems hin, die er in strengem, oft archaistisch-griechisch wirkendem Sinne zu erfüllen strebte. Seinen Marmorbildwerken suchte er, der Polychromie ergeben, zugleich ein mildes farbiges Leben zu verleihen. Im Dresdner Schloßhof steht sein Georgsbrunnen; das Albertinum bewahrt sein von Prell bemaltes Marmorrelief „Eva", sein feines Amazonen-Brunnenrelief und den spröden, gemessen bewegten jungen Bogenschützen. Im Leipziger Museum ist er unter anderem mit einer feinfühligen halblebensgroßen weiblichen Gestalt (1899) aus farbig getöntem Marmor vertreten. Sein ausgesprochener Idealismus inmitten des brandenden Meeres des mit dem Barock verbündeten Realismus verdient als wiedererweckter Neuklassizismus Beachtung.

Der zweite dieser Leipziger Künstler, der geistvolle Maler und Radierer Max Klinger (1857—1920), ist neben allen Meistern barocker Formenwucht oder klassizistischer Formenstrenge auch als Bildhauer der Vertreter eines geistesmächtigen und einbildungskräftigen Eigenwollens, das Naturnähe und Naturferne wunderbar verknüpft und verschmilzt. Als Bildner hat neben den zahlreichen Fachgenossen, die, außer ihm selbst, über seine Kunst geschrieben haben (S. 323), namentlich Treu ihn uns nähergebracht. Seinen neueren Verkleinerern schließen wir uns nicht an. Von Berlin und vom Realismus ausgegangen, namentlich in Rom weiterentwickelt, hat er alle Zeitrichtungen in sich aufgenommen und verarbeitet, ist schließlich aber doch in seiner Vaterstadt Leipzig als echt deutscher Künstler mit allen Vorzügen und manchen Schwächen unserer völkischen Kunst gelandet. Deutsch ist schon der gedankenschwere, grüblerische Inhalt dieser Kunst, über deren Begrenzung der Meister sich und anderen auch schriftstellerisch Rechenschaft abzulegen gesucht hat; deutsch ist bei allem Können ihre herbe, spröde, aller

hergebrachten Durchbildung abholde und doch im einzelnen oft weiche und reiche Formensprache; echt deutsch die verhaltene Leidenschaft, die sie durchlodert, aber auch ihre Neigung, Einzelheiten nebeneinanderzustellen, statt sie innerlich zu verschmelzen. Die Polychromie, der Klinger zuneigt, sucht er in der Bildhauerei vorzugsweise durch Zusammenschweißung verschiedenfarbiger Materiale zu erreichen. Klinger gehört nicht zu den Propheten, die in ihrer Vaterstadt nichts gelten. Das Leipziger Museum besitzt seine Salome, die sinnbildliche Halbfigur eines leidenschaftlichen, etwas hysterisch dreinblickenden jungen Weibes, an deren beiden Seiten die abgeschlagenen Köpfe eines alten und eines jungen Lebemannes haften, aber auch die schwül durchgeistigte Halbfigur der Kassandra, das anmutige lebensgroße badende Mädchen, das sich im Wasser spiegelt, und den vielumstrittenen Beethoven (Abb. 108), der unbekleidet auf himmlischem Wolkenstuhl thront. Der farbenreiche Thron, vor dem der Adler des Zeus rastet, ist aufs reichste, aber nicht eben übersichtlich, mit Reliefdarstellungen weltumspannenden Inhalts geschmückt. Beethoven selbst, der in schöpferischem Sinnen dasitzt, ist aus weißem Marmor gehauen; ein farbiges Buch ruht auf seinen Knieen. Es ist ein durchaus persönlich empfundenes Werk, das erklärlicherweise nicht nach jedermanns Geschmack ist. Aber daß es zu den selbständigsten und eindrucksvollsten Schöpfungen der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts gehört, wird die Nachwelt vermutlich bestätigen. Ganz aus weißem Marmor gehauen ist Klingers große, ganz eigenartige, um einen Felsen angeordnete urweltliche Gruppe in Dresden, die er als „Drama“ bezeichnet hat. Ohne Arme ist die Marmor-Amphitrite mit den Bernsteinaugen in der Berliner Nationalgalerie gebildet, weil der Block sie nicht hergab. Prachtvoll gemeißelt

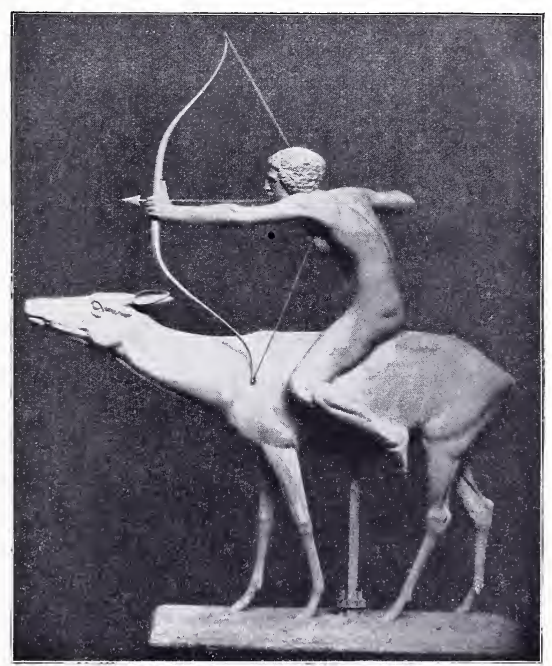


Abb. 107. Diana auf der Hirschkuh. Lebensgroße Bronze von Georg Wrba im Stadtpark zu Hamburg. Nach Photographie von H. Erfurth, Dresden.

sind alle diese Werke. Eigenwillig großzügig, wie hymnische Gedichte, wirken des Meisters Büsten von Liszt und Nietzsche, naturnäher die Büsten W. Wundts und Lamprechts im Albertinum. Das Wagnerdenkmal für Leipzig und das Brahmsdenkmal im Konzerthaus zu Hamburg schließen sich an. Der Brahms verschmilzt Motive von Rodins Victor Hugo und Balzac miteinander und mit echt klingerischer Art. Schon als Bildhauer ist Klinger immer er selbst. Nachfolger kann ein Meister von so ausgesprochener Sonderrichtung nicht haben. Wir wünschen ihm auch keine. Aber die deutsche Kunst bedarf von Zeit zu Zeit so einsam-eigenwilliger Meister, um nicht immer wieder Schulrezepten zum Opfer zu fallen.

Abb. 108. Max Klingers Beethoven im Städtischen Museum zu Leipzig. Nach Photographie von E. A. Seemann in Leipzig. (Zu S. 281.)

In festeren Richtlinien noch als in Dresden und Leipzig, wo außerdem Carl Seffner (geb. 1861) vielbegehrte naturnahe Bildnisbüsten meißelt, vollzog sich auch in Berlin der Umschwung, der dem Klassizismus und der Romantik gegenüber einerseits den realistischen Einschlag verstärkte, anderseits nach kurzem Verweilen bei der Renaissance zum Barock überging. Der Hauptmeister dieses Umschwungs in Berlin war Rauchs (S. 178) erfolgreicher Schüler Reinhold Begas (1831—1911; Buch von A. G. Meyer), der in seiner Jugend als kühner Neuerer mit Begeisterung gefeiert, später aber, wie Schilling, der ihm gegenüber freilich immer als Klassizist erscheint, von der jüngeren Kritik beiseite geschoben wurde. Tatsächlich bedeuteten seine lebensprühenden Frühwerke, wie schon sein „Pan und Nymphe“ von 1857 bei R. v. Mendelssohn und sein „Bacchusknabe“ von 1858 bei Jul. v. Bleichröder in Berlin, durch die natürliche Behandlung der Oberfläche des Nackten eine allgemein bemerkte Abkehr von dem bisher Üblichen; tatsächlich gehört sein ausdrucksvolles Schillerdenkmal von 1871 in Berlin zu den lebensvollsten und bestgebauten Dichterstandbildern Deutschlands, und tatsächlich bezeichnen noch die meist leicht getönten, saftig schwellenden Marmorgruppen seiner reifen Zeit, wie Venus und Amor von 1864 und Merkur und Psyche von 1874 in der Nationalgalerie, einen Fortschritt über die Nüchternheit der Nachfahren Rauchs hinaus. Seine zahlreichen Bildnisbüsten der Größen seiner Zeit, die man in der Nationalgalerie und in der Feldherrnhalle des Zeughauses kennenlernt, verbinden eine flotte Naturnähe mit entschieden barocker Aufmachung, die sich oft schon im Hermensockel und dessen

„Drapierung" mit Gewändern und Fruchtgehängen ausspricht. Einen Hauptanteil hatte Begas dann aber gerade an der Monumentalplastik Berlins, für die sein Stilgefühl nur teilweise ausreichte. Schon 1859 erregte seine krönende Gruppe auf Hitzigs Börse, die die Borussia als Schützerin des Handels, des Ackerbaues und des Gewerbefleißes darstellt, wegen ihres barocken Einschlags Jubel und Entrüstung. Sein eigentliches Hauptwerk ist der 1891 enthüllte, von Neptun, dem von kräftigen Tritonen auf breiter Muschel emporgehobenen Meeresherrscher, überragte, mit allen Verkörperungen des Meeres, der Flüsse und ihrer natürlichen Bewohner ausgestattete Schloßbrunnen vor der Südseite des Berliner Schlosses. Ein Jahr später folgte sein üppigbarockes, mit zahllosen steinernen und ehernen Nebengestalten geschmücktes Hallendenkmal Wilhelms I. zu Pferde, das, vor dem westlichen Portal des Schlosses aufgestellt, weder die wuchtige Geschlossenheit noch die reine Formenkraft bietet, nach der die Zeit sich sehnte. Sein völlig auseinanderstrebendes Bismarckdenkmal von 1901 vor Wallots Reichstagsgebäude endlich ist bei aller äußerlichen Lebendigkeit der einzelnen Gestalten und Gruppen sogar ein betrübendes Beispiel des mangelnden bau- und bildkünstlerischen Raumgefühls der deutschen Bildhauer dieser Richtung.

Die Enkelschüler Rauchs in Berlin entwickelten sich teils im Anschluß an die raumkünstlerische Richtung Begas', teils in bewußtem Zurückstreben zur Natur. Bildnerische Aufgaben hatte gerade Berlin in Hülle und Fülle zu vergeben. Schon Wilhelms II. Siegesallee im Tiergarten (1898—1901), die seine Vorfahren in 32 einförmigen Denkmälern mittelmäßigen Kunstwerts verherrlicht, hielt eine Reihe jüngerer Künstler auf Jahre hinaus in Atem.

Von Gustav Bläsers (S. 179) Schülern gehören Rudolf Siemering (1835—1905; Buch von Daun), der treuer Naturbeobachtung zugewandte Meister des Leipziger Siegesdenkmals (1888), und Gustav Eberlein (geb. 1847), der raumkünstlerisch veranlagte Schöpfer des Wagnerdenkmals in Berlin (1901), zu den volkstümlichsten und erfolgreichsten Bildhauern ihrer Zeit. Siemerings übrige Hauptarbeiten sind das Lutherdenkmal in Eisleben (1883), das Washington-Standbild in Philadelphia (1897) und das Denkmal Wilhelms I. in Magdeburg. Eberlein aber, der 1889 zur Gefolgschaft Reinhold Begas' überging, teilte sich mit diesem in die Gunst der Berliner und ihres Kaisers. Eberleins Werke sind kaum zu zählen. Die anmutige, noch halb klassizistische Richtung seiner früheren Zeit kennzeichnet sein Dornauszieher von 1880 in der Nationalgalerie. Im Übergang zu seiner barockeren Zeit steht sein kraftvoller Bogenspanner von 1888. Von seinen großen Kaiserdenkmälern, denen der lockere Zusammenhang ihrer Einzelgestalten nicht eben zum Ruhme gereicht, ist das Wilhelms I. in Mannheim (1890), dem der Meister 1895 den von malerischem Leben erfüllten Brunnen zur Seite setzte, das bedeutendste. Seinem Richard-Wagner-Denkmal in Wien, das zu seinen wirksamsten Schöpfungen gehört, folgte 1902 das vom Kaiser bestellte Goethedenkmal in Rom. Schließlich zog Eberlein über den Ozean nach Buenos Aires, wo ihm die Schöpfung eines großen Nationaldenkmals zugefallen war.

Von Albert Wolffs Schülern sind Fritz Schaper (1841—1919), der strenger und nüchterner empfindende Schöpfer der Denkmäler Bismarcks in Köln, Lessings in Hamburg und Goethes in Berlin, und Erdmann Encke (1843—96) hervorzuheben, der in sicheren Umrissen und feinen Rhythmen denkende Meister des ehernen Jahnstandbildes in Berlin (1872) und des schönen, seelisch belebten und reich verzierten Marmordenkmals der Königin Luise (1880) auf der Luiseninsel des Tiergartens. Begas' eigene Schüler gingen meist feiner als er auf die Naturwirklichkeit ein. Genannt seien sein Bruder Karl Begas (1845—1916), der

Schöpfer der hübschen Marmorgruppe „Silen mit dem Bacchusknaben" in der Nationalgalerie, Adolf Brütt (geb. 1851), der Meister der realistischen Erzgruppe eines Fischers mit gerettetem Mädchen im Arm (1887) und der marmornen Diana (1903) in der Nationalgalerie, Joseph Uphues (1850—1911), der einige Hauptgestalten der Siegesallee geschaffen, Max Baumbach (1859—1915), von dem die sehnig lebensvolle „Hasenhetze" im Berliner Tiergarten und das ansprechend natürliche Denkmal König Alberts in Dresden herrühren, und Johannes Götz (geb. 1865), dessen Bronzen, wie das wasserschöpfende Mädchen und der nackte Knabe, der auf einer Bronzekugel balanciert, in der Nationalgalerie (1892), zu den feinstempfundenen Bildwerken der neueren deutschen Kunst gehören. Fortschrittlicher empfanden die jüngeren Meister der Begas-Schule, wie Nikolaus Friedrich (geb. 1865), der feinfühlige Schöpfer der kleinen Bronze der Sandalenbinderin (1902) in der Nationalgalerie und der lebensgroßen Bronze des Bogenspanners von 1903, vor der Ostseite dieser Galerie, und August Gaul (1869—1921), der glücklich begabte Meister des Bärenbrunnens am Wertheimbau in Berlin und vieler kleiner natürlich stilisierter, in ihrer Art unübertroffener Tiere und Tiergruppen, wie der ruhenden Schafe von 1901 und der Löwen von 1904 in der Nationalgalerie, des Pantherpaares aus Kalkstein und der Marmorreliefs der römischen Ziegen im Albertinum zu Dresden, denen sich sein Bildschmuck am Klöpperhaus (S. 419) in Hamburg anschließt. Die Richtung dieser Meister führte immer ersichtlicher vom Bausche des Barocks zur Einfachheit der Natur und zu unmittelbar erlebtem Stilgefühl zurück. Am weitesten auf diesem Wege, schon von den Lehren Ad. Hildebrands (S. 288) beeinflußt, ging der Berliner Louis Tuaillon (1862—1919; Aufsatz von Waldmann), dessen eherne Amazone zu Pferde von 1895 neben der Nationalgalerie in Berlin (Abb. 109) an Festigkeit, Anmut und innerer Geschlossenheit von keinem Bildwerk des Jahrhunderts übertroffen wird. Ihre vergrößerte Wiederholung steht im Tiergarten. Tuaillons Reiterstandbild Wilhelms II. an der Rheinbrücke in Köln gehört zu den wirkungsvollsten deutschen Denkmälern dieser Art. Sein Reiterstandbild Kaiser Friedrichs III. in Bremen aber wirkte schon wegen seiner Rückkehr zur heroischen Halbnacktheit in seiner Art, über die sich freilich streiten läßt, wieder vorbildlich.

Schüler Schapers waren Max Kruse (geb. 1854), der sich in technischen Versuchen, wie dem durchsichtigen Schweißtuch der Veronika, gefiel, aber in seinem 1881 vollendeten Siegesboten von Marathon in der Nationalgalerie schon ein ebenso lebensvoll naturnahes wie künstlerisch abgewogenes Meisterwerk schuf, Ludwig Manzel (geb. 1858), dessen kleinere Bronzebildwerke, wie das Bauernmädchen als „Abendlied" in der Nationalgalerie, lyrisch gestimmt sind, und Fritz Klimsch (geb. 1870), der in seinem Giebel des Frankfurter Schauspielhauses wieder nach geschlossenerem Eindruck strebt. Schüler Siemerings (S. 283) aber war Emil Hundrieser (geb. 1846), der schon mit neuzeitlicherem Raumgefühl unter dem modern empfindenden Architekten Bruno Schmitz (S. 419) die wirkungsvollen, in Kupfer getriebenen Reiterbildnisse des alten Kaisers Wilhelm in Koblenz und auf dem Kyffhäuser schuf. Der erwachende Barbarossa des Kyffhäusers ist ein Werk Nikolaus Geigers (1849 bis 1897), der, in München gebildet, seit 1875 in Berlin ansässig war, wo sein Kentaur mit der tanzenden Nymphe in der Nationalgalerie ein anmutiges Beispiel seiner Kleinkunst bietet. Nicht verwechselt werden kann mit ihm Ernst Moritz Geyger (geb. 1861), der, von Berlin ausgegangen, eine Zeitlang Professor der Dresdner Kunstakademie war, seit 1900 in Florenz lebte, 1918 aber nach Berlin zurückberufen wurde. Gleich tüchtig als Kupferstecher wie als Bildhauer in der feinen, naturwahren und doch stilvollen Gestaltung seiner meist

kleinen Bildwerke, ist er in Berlin z. B. mit den beiden lebensgroßen Marmorbildern „Arbeit“ (1904) und „Fleiß“ (1909), in Dresden mit einem schönen Standspiegel und einigen Denkmünzen vertreten, die zu dem Besten gehören, was die deutsche Kunst auf diesem Gebiete her-

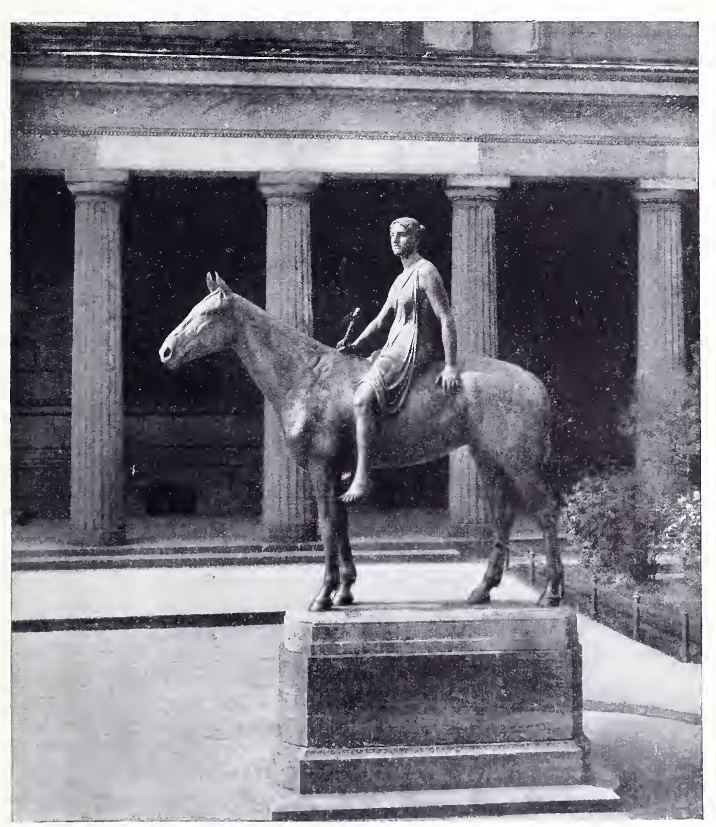


Abb. 109. Louis Tuaillons Amazone an der Nationalgalerie in Berlin.
Nach Photographie von W. Titzenthaler in Berlin.

vorgebracht hat. In München gebildet, wie Nikolaus Geiger, aber war Georg Kolbe (geb. 1877; Aufsätze von Bender und von Breyer-Wasservogel), der, schon unter dem Einfluß Hildebrands, in Berlin seine fesselnden, von neuem bildnerischen Gleichgewicht getragenen Bildwerke schuf, von denen der ruhig-schlichte, eherne Somalineger und die von stillem Zauber

umflossene Javanerin in Dresden, aber auch die rhythmisch bewegte Tänzerin in Berlin (1911) hervorgehoben seien. Mit Meistern dieser Art gewann auch die Berliner Bildnerei den Anschluß an den Übergang zur jüngsten Zeit.

Voll im Übergang zur geometrischer empfundenen Formensprache steht, wenigstens in seiner Hauptschöpfung, Hugo Lederer (geb. 1871), der, Mähre von Geburt, in Dresden Schüler Schillings gewesen war, sich aber in Berlin, wo er seine Werkstatt aufschlug, zu einem Meister der neuen deutschen Monumentalkunst weiterentwickelte. Sein Fechterbrunnen in Breslau (1904) enthält männliche Gestalten von seltener Kraft und Geschmeidigkeit. Sein Bismarckdenkmal in Hamburg (Taf. 25, S. 189) aber, das den großen Reichskanzler als mittelalterlichen „Roland" in kolossaler, streng architektonisch stilisierter Granitgestalt auf mächtigem, von Emil Schaudt geschaffenem Unterbau darstellt, gehört zu den wirkungsvollsten Denkmälern dieses Zeitraums. Jeder Anklang an realistische Auffassung ist hier völlig überwunden, die neue mathematische Durchgeistigung aber freilich etwas nüchtern errechnet.

In Süddeutschland nahm Wien in der Bildnerei nach 1848 durchaus nicht in gleichem Maße die Führung wie in der Baukunst. Die Klieber, Schaller und Böhm, die in der Vormärzzeit eine Rolle im Kunstleben der Kaiserstadt an der schönen blauen Donau gespielt hatten, waren doch nicht stark genug gewesen, einen selbständigen Nachwuchs zu erzeugen. Die neuen Wiener Bildhauer hatten ihre künstlerische Ausbildung zumeist im Westen der schwarzgelben Grenzpfähle erhalten. Hans Gasser (1817—68) war 1842 zu Schwanthaler nach München gegangen, dessen romantisch-träumerische Seite sich in seinem volkstümlichen „Donauweibchen" im Wiener Stadtpark und seinem fast jungfräulich befangenen Standbild der Kaiserin Elisabeth am Westbahnhof widerspiegelt. Die fortschreitende Entwickelung spricht sich in Anton Fernkorn (1813—78) aus, der in Erfurt geboren und ebenfalls bei Schwanthaler in München ausgebildet war. Seit 1840 gehörte er Wien. Sein Donaunixenbrunnen in Ferstels Hof des Bankgebäudes in der Herrengasse zeigt das mangelnde raumkünstlerische Empfinden der Schule. Seine beiden auf dem Wiener Burgplatz einander gegenüber errichteten ehernen Reiterdenkmäler des Erzherzogs Karl (1860) und des Prinzen Eugen (1865) stellen die Rosse sprengend auf die Hinterbeine. Kühner umrissen ist das ältere, in sich geschlossener ist das jüngere der beiden Denkmäler. Am wirkungsvollsten ist Fernkorns schon 1850 entstandener Löwe auf dem Kirchhof zu Aspern. Wiener war Karl Kundmann (1838—1919), der Schüler Hähnels in Dresden, der einer maßvollen, noch halb klassizistischen, jedenfalls noch nicht barocken Natürlichkeit huldigte. Von seinen Wiener Denkmälern steht sein ansprechendes Marmorsitzbild Schuberts (1872) im Grün des Stadtparks, sein anspruchsvolles, vor eine Halbrundwand gestelltes Sitzbild Grillparzers im Volksgarten, sein hoch emporstrebendes reiches Standbild Tegetthoffs, das den Seehelden auf die einsame Höhe einer mit Schiffsschnäbeln geschmückten Säule stellt, im Prater. Westfale war Kaspar Zumbusch (1830—1915), der aus Schwanthalers Schule in München hervorgegangen war. Er hatte es in München bereits zu Ansehen gebracht (S. 287), als er 1873 nach Wien berufen wurde, wo er der lebendigeren, flotteren Richtung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts doch erst mit sehr geringem barocken Einschlag Geltung verschaffte. Seine Wiener Meisterschöpfungen sind sein Beethovendenkmal, das das hergebrachte Schema des Sitzbildes auf gehobenem, mit angeklebten allegorischen Gestalten ausgestattetem Sockel einigermaßen geschlossen verwertet, und sein mächtiges, figurenreiches Denkmal der Maria Theresia, auf dessen hohem, von Säulen getragenem, von ruhig bewegten, aber nicht sonderlich

zusammengehaltenen Gestalten zu Fuß und zu Pferde umstellten Unterbau die würdige, wohldurchgebildete Gestalt der Kaiserin thront.

Österreicher waren die meisten Vertreter des jüngeren Bildhauergeschlechts, das der „Gründerzeit“ Wiens seine üppigeren Reize verleihen half. Preßburger war Viktor Tilgner (1844—96), dessen frisches, weiches, warmes Naturgefühl in raumkünstlerischen Arbeiten schon von barockem Empfinden umspielt war, in seinen oft farbig getönten Bildnisbüsten und seinen lebensvollen Denkmalgestalten aber erquicklich hervorsprudelte. Entzückend ist sein „Tilgnerbrunnen“ mit dem Faun, der eine Nymphe trägt (1875), im Volksgarten zu Wien. Der Sockel seines marmornen Mozartstandbildes (1896) auf dem Albrechtsplatz ist mit reizenden Knäblein geschmückt. Mozart selbst aber wirkt, dem Zeitgeschmack entsprechend, etwas „kostümiert“.

Geborene Wiener sind die vier Wiener Bildhauer, die hier noch zu nennen sind. Johannes Benk (1844—1914), der aus der Dresdner Schule Hähnels stammte, war einer der fruchtbarsten Wiener Künstler dieser Zeit, dessen Tätigkeit hauptsächlich dem Bildschmuck der Wiener Neubauten zugute kam. Schon 1872 lieferte er die Standbilder der Vorläufer Christi für die Mittelpforte der Votivkirche, 1888 die prächtige, aus Bronze und Marmor zusammengesetzte Klytia im Hofburgtheater, erst 1906 aber das reiche Deutschmeisterdenkmal am Schottenring, das für Benks Hauptwerk gilt. Den Mittelpunkt bildet ein Fahnenträger auf hohem Sockel, an den die Vindobona, die Stadtgöttin Wiens, gelehnt ist. Der größte Raumkünstler dieser Reihe war Rudolf Weyr (1847—1914). Seine Reliefdarstellungen an der Wand hinter Kundmanns Grillparzerdenkmal, sein schwungvoll lebendiger Bacchantenzug an der Attika des Burgtheaters, sein Reliefsfries in der Kuppeltrommel des Naturgeschichtlichen Museums und sein Brunnen „Die Macht zur See“ an der Nordseite der Hofburg vertreten den neuen Barockstil der Zeit mit verführerischer Wucht. Naturnäher wirken Edmund Hellmers (geb. 1850) Brunnen „Die Macht zu Lande“ als Gegenstück zu Weyrs Brunnen und namentlich sein Denkmal des Landschaftsmalers Schindler (S. 305) im Stadtpark, das den in Marmor verwandelten sinnenden Meister auf einsamem Felsen sitzend darstellt. Zeusähnlich vergeistigt erscheint sein Bronzethronbild Goethes (1900) am Opernring. In seinem mächtig aufgebauten Denkmal im Stephansdom (1895) aber, das die Befreiung von dem Türkeneinbruch feiert, ist das ganze Kunstempfinden der Barockzeit wiedererwacht. Hans Bitterlich endlich (geb. 1860), der ein Schüler Zumbuschs ist, schuf 1900 das tüchtige eherne Standbild Gutenbergs am Lugeck und 1907 das neuzeitlich monumentaler zusammengehaltene Denkmal der Kaiserin Elisabeth im Volksgarten.

In München, dessen „königliche Erzgießerei“ schon im vorigen Zeitraum durch Johann Baptist Stiglmayer (1791—1844) gegründet worden war und unter Ferdinand von Miller dem Älteren (1813—87), dem Gießer von Schwanthalers Riesenbavaria, einen europäischen Ruf erlangt hatte, herrschte um 1850 zunächst noch der romantisch angehauchte Klassizismus der Schüler und Nachfolger Schwanthalers, unter denen Max Widnmann (1812—95) sich der größten Gunst der Besteller erfreute. Sein ehernes, von Miller gegossenes Reiterstandbild Ludwigs I. auf dem Odeonplatz (1862) erhält durch die beiden Edelknaben, die dem König zur Seite schreiten, einen romantischen Anflug. Seinem Schillerdenkmal von 1863 am einen folgte sein Goethedenkmal von 1869 am anderen Ende des Maximiliansplatzes. An Widnmanns Schöpfungen wird man wenig auszusetzen, aber auch wenig sich an ihnen zu begeistern finden. Schüler Schwanthalers war noch Kaspar Zumbusch (1830—1915) gewesen, der, ehe er 1873 nach Wien übersiedelte (S. 286), in München so bedeutende,

bildnerisch gehaltvolle Werke geschaffen hatte, wie das reich aufgebaute, in seinen Einzelformen prangende Riesendenkmal König Maximilians II., das erst 1875 vollendet wurde. Schüler Widnmanns in München und Hähnels in Dresden aber war der jüngere Ferdinand von Miller (geb. 1842), ein Meister von Weltruf, der, nachdem er eine Reihe von Denkmälern für nordamerikanische Städte geliefert, für die Walhalla 1890 das sitzende Marmorbild Ludwigs I., für Regensburg 1893 das Bronzestandbild des Prinzregenten Luitpold im Jagdanzug schuf.

Die neue realistisch-malerische Bewegung in der Bildnerei ging gerade in München mit der Wiederbelebung der deutschen Renaissance Hand in Hand. An ihrer Spitze stand Konrad Knoll (1829—99), dessen Hauptwerk der lustige, den Altmünchener Brauch des „Metzgersprunges“ verherrlichende Fischbrunnen von 1863 auf dem Marienplatz geblieben ist. Der Hauptmeister dieser Richtung aber war Michael Wagmüller (1839—81), dessen raumkünstlerischer Geschmack namentlich in den Arbeiten hervortritt, die er für Ludwig II. im Schlosse Linderhof ausführte, während der Realismus, dem er huldigte, hauptsächlich in seinen zahlreichen lebensprühenden, malerisch behandelten Bildnisbüsten hervortritt. Seine Hauptschöpfung ist sein Liebigdenkmal auf dem Maximiliansplatz, das nach seinem Tode 1883 von seinem Schüler Ruemann vollendet wurde: auf einem mit Lorbeerkränzen und Marmorreliefs geschmückten Granitsockel das lebensvolle Marmorsitzbild des großen Gelehrten.

Die Richtung Wagmüllers führte namentlich sein Schüler, der Hannoveraner Wilhelm Ruemann (1850—1906), in München und Süddeutschland weiter. Malerische Brunnen schuf er für Lindau und für Landau, Kaiser-Wilhelm-Denkmäler für Stuttgart und für Heilbronn. Sein Marmorsitzbild des Physikers Ohm steht vor der Technischen Hochschule in München. Die Berliner Nationalgalerie besitzt ein sitzendes Mädchen aus carrarischem Marmor von seiner Hand. Den ganzen Münchener Realismus des jüngeren Geschlechts faßte dann Rudolf Maison (1854—1904) zusammen, der in seiner Kleinplastik, namentlich in frisch erschauten fremdartigen Gruppen, wie dem Neger auf dem ausschlagenden Esel, und in Gestalten, wie dem Augur von 1890 in der Nationalgalerie, der von Treu aufgestellten polychromen Forderung leidenschaftlich nachgab, aber auch eine Reihe großer Werke schaffen durfte, wie die freilich etwas nach Kleinkunst schmeckenden Brunnen in Fürth und in Herrenchiemsee und den lustigen, die Schiffahrt verherrlichenden Teichmannbrunnen von 1899 in Bremen. Für Berlin durfte er sogar das große Reiterstandbild Kaiser Friedrichs ausführen, das sich dem Eingang ins Kaiser-Friedrich-Museum gegenüber erhebt.

Von München ging dann aber auch die neue Richtung der deutschen Bildnerei aus, der Heilmeyer einige Schriften gewidmet hat. In ihrem Hauptzweig kehrte sie, durch den Maler Hans von Marées (S. 319) beeinflußt, unter Hildebrands Führung zu anscheinend antikem, in Wirklichkeit aber selbsterobertem Raumgefühl zurück, dem als verjüngter Klassizismus ein selbständiger deutscher Monumentalstil entsproß.

Adolf Hildebrand (1847—1921), der Verfasser des vielgelesenen Buches „Das Problem der Form“, gehört zu den zielbewußtesten aller deutschen Künstler. Kurhesse von Geburt, war er ursprünglich Münchener Schüler Zumbuschs gewesen. Die Rückkehr zur Form, die er aus dem kubischen Raum des Blockes konstruiert, ist seine Losung; und er verwirklichte seine Theorien, weil er ein echter, empfindender Künstler war, dessen Monumentalwerke in sich geschlossen erscheinen, dessen Gestalten, fest und klar im Knochengerüst, sicher auf den Beinen stehen, dessen Bildnisköpfe mit den entscheidenden Hauptzügen, wie

selbstverständlich, auch die Seele hervorkehren. Eine stille, herbe, manchmal sogar etwas trockene Größe wohnt allen Schöpfungen Hildebrands inne. Charakteristisch sind schon sein Marmor-Adam (1877) im Leipziger Museum und sein herrlicher nackter Marmorjüngling in der Nationalgalerie (1884), deren köstliche Büsten berühmter Deutsche von seiner Hand auch vollgültige Beispiele seiner eindringlichen Bildniskunst sind. Äußerlich bewegter sind die Bronzen des Meisters, wie die Gestalten seines Reinhardsbrunnens (1902) in Straßburg. Großartig in seiner machtvollen, breitgelagert dem Platze angepaßten Einheitlichkeit wirkt der Wittelsbacherbrunnen (1895), ernst und stimmungsvoll der Hubertusbrunnen in München, in dem Bau- und Bildkunst wunderbar in eins verschmolzen sind. Köstlich eigenartig ist sein Marmorrelief der Leda mit dem Schwan im Dresdner Albertinum, tief empfunden ebendort sein tönernes Reliefbildnis der Geigerin Gertrud Schuster-Waldau von 1916, in dem er die Künstlerin, um die Verinnerlichung ihres musikalischen Empfindens auszudrücken, mit geschlossenen Augen dargestellt hat. Hildebrands Wollen und Können im großen aber verkörpert auch sein Reiterstandbild Bismarcks von 1910 am Dom zu Bremen (Abb. 110) in machtvoller Geschlossenheit.

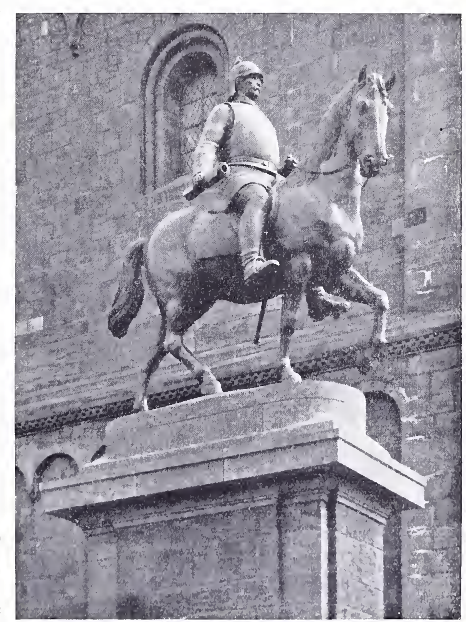


Abb. 110. Adolf Hildebrands Reiterstandbild Bismarcks in Bremen. Nach Photographie.

Im Anschluß an Hildebrand übernahm München jetzt die Führung der deutschen Bildnerei in der neuen echt bildnerischen, zugleich aber raumkünstlerischen Richtung. Unter den von Hildebrands Geiste berührten Münchener Meistern ist zunächst Joseph Floßmann (1862—1914) zu nennen, der, wie sein Frühwerk, die Barbarenmutter in der Münchener Glyptothek zeigt, noch von realistischer Gesinnung ausgegangen war, aber um 1891 zu Hildebrand überging. Seine Mädchenbüste in der Karlsruher Kunsthalle, seine farbige Majolika der hl. Cecilie und seine Meleta von 1904 zeigten ihn in den neuen Bahnen. Dann ging er an der Hand der jüngeren Baumeister, wie Fischer in München und Messel in Berlin, denen wir später nähertreten werden, zur baukünstlerischen Bildnerei über, wie sie im Giebel des Nationalmuseums in München (1897) und am Bismarckturm am Starnberger See (1899) noch maßvoll, entschiedener mit der Baukunst verschmolzen an Messels Wertheimhaus in Berlin (1903), an Bestelmeyers Schauseite der neuen

Universität (1908) und an der Max-Joseph-Brücke (1912) in München hervortritt. Zu den Nachfolgern Hildebrands, die an der Umgestaltung der baukünstlerischen Bildnerei Münchens, aber auch der Denkmalskunst, der Büstenbildhauerei und der Kleinplastik lebhaften Anteil haben, gehört aber auch Hermann Hahn (geb. 1868; Aufsatz von G. J. Wolf), der stil- und zielbewußte Meister der Bronze-Eva und der Marmorbüste Wölfflins in der Neuen Staatsgalerie in München, von dessen größeren Schöpfungen das Moltke-Denkmal und ein Brunnen in Bremen, das Liszt-Denkmal zu Weimar und sein Figurenschmuck an den Münchener Brücken genannt seien. Nach Dresden aber trugen (S. 279, 280) diese gesunde Münchener Richtung August Hudler (1868—1905) und Georg Wrba (geb. 1872), dessen Zusammenarbeit mit Th. Fischer am großartigsten in seinem wehrhaften Ritter auf dem Steinpfeiler über der Wittelsbacher Brücke in München hervortritt. Fest mit der Architektur verwachsen, ragt er „als Denkmal und Wahrzeichen der Stadt“ groß und sicher umrissen in die Luft.

3. Die deutsche Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die deutsche Malerei dieses Zeitraums bietet ein so mannigfaltiges, nach verschiedenen Richtungen auseinanderstrebendes Bild, wie kaum die eines anderen Landes. Besaß kein Land doch auch so viele landesherrliche oder staatliche Kunstakademien oder Kunstschulen wie Deutschland, überhäufte kein anderes Land doch so viele „Professoren“ der Malerei mit Ehren und Aufträgen, züchtete kein Land doch so viele junge Maler, von denen nur die wenigsten kunstgeschichtlich in Betracht kamen. Um die Mitte des Jahrhunderts hatten freilich weite deutsche Kunstkreise eingesehen, daß man weder mit dem zeichnerischen Kartonstil noch mit dem immer noch harten und trockenen, romantisch angehauchten einheimischen Realismus weiterkomme. Schon 1842 hatten Gallait und Bièfve (S. 166) den Berlinern ihren französisch-belgischen, koloristisch und stofflich durchempfundenen Scheinrealismus, 1845 hatte Constable ihnen (S. 155) seine breit hingesetzte unmittelbare Naturanschauung vor Augen geführt. Kein Wunder daher, daß die jungen deutschen Maler jetzt anfingen, ihrer Ausbildung in Frankreich oder in Belgien den letzten Schliff zu geben. Daß sie dabei anfangs jenem koloristischen Zwitterrealismus, der im Dienste der romantischen oder doch geschichtlichen Kunstauffassung stand, später dem Impressionismus mit seinem Freilicht und seiner Abwendung von geschichtlichen und erzählenden Vorwürfen folgten, ist ebenso selbstverständlich, wie daß nur wenige von ihnen über die schulmäßige Nachahmung des Fremden hinaus zu selbstschöpferischer Wesentlichkeit hindurchdrangen. Freilich wurden noch vor einem Menschenalter manche dieser Künstler gefeiert, die heute kaum noch genannt und mit mitleidigem Lächeln beiseite geschoben werden; aber ob die Zeit der besten von ihnen nicht wiederkommt, wie die ihrer Vorgänger, die die Jahrhundertausstellung von 1906 wieder ans Licht zog, bleibt abzuwarten. Die „Wiederkunft des Gleichen“, mit der Hamann und Reininghaus sich in diesem Zusammenhang beschäftigt haben, läßt es vermuten.

Den Richtungen einer jungen Kritik, die von der Kunst nur künstlerische Formengesetze betätigt sehen wollen und jede vom sachlichen oder seelischen Inhalt ausgehende Anregung unserer Einbildungskraft, unseres Geistes oder unseres Gemütslebens auf dem Gebiete der Kunst für unkünstlerisch erklären, können wir, da sie unserer Ansicht nach durch den Verlauf der Kunstgeschichte widerlegt werden, nicht folgen. Kunstschöpfungen, die Natur- und Kunstwahrheit, Unmittelbarkeit und Rhythmus in vollem Gleichgewicht zeigen, sind von jeher spärlich gesät gewesen. Die Frage, ob es künstlerischer ist, dem Inhalt, einschließlich der Natur,

zuliebe von der Strenge der Formengesetze abzuweichen oder den Formengesetzen zuliebe dem Inhalt der Naturformen Gewalt anzutun, wird sich kunstgeschichtlich nur dahin beantworten lassen, daß beide Strömungen abwechselnd ins Unterwasser und ins Oberwasser gelangt sind.

Von den neueren Schriften, in denen die deutsche Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts behandelt oder mitbehandelt wird, stehen Cornelius Gurlitts selbsterlebtes Werk von 1899, Henry Thodes Buch von 1918, Wilhelm Wätzholdts gesunde kleine Schrift von 1919 und Ludwig Justis Buch von 1921 der Auffassung des Verfassers dieses Buches am nächsten. Auch zu Haacks und Osborns Darstellungen empfindet er keinen Gegensatz. Selbst mit Hamanns Buch von 1914 stimmt er im wesentlichen überein, mit den anregenden, alle Werte umwertenden Schriften von Muther, von Meier-Graefe und von Wilh. Hausenstein aber nur in bezug auf die von ihnen bevorzugten Meister, deren Bedeutung sie geistreich und treffend umschrieben haben. Der Verfasser dieses Buches hat seine eigene Auffassung, die das persönlich, völkisch und zeitlich Bedingte in der deutschen Kunst hervorhebt, 1894 und 1907 in besonderen Schriften niedergelegt. Im Gegensatz zu der seinen steht daher jene Auffassung, die unter Ablehnung alles persönlich, völkisch und zeitlich Bedingten nur das formal Gesetzmäßige, das von den romanischen besser als von den germanischen Völkern verstanden wird, in der Kunst gelten läßt oder auch die ganze deutsche Kunst dieses Zeitraums zunächst nur mit dem Maßstab der französischen mißt. Daß diese Auffassungen für so ausschließlich deutsche Künstler, wie Böcklin, Klinger und den späteren Thoma, kein Verständnis haben, ist natürlich. Wir bekennen uns nach wie vor auch zu diesen Meistern, deren Stärken wie die der meisten Künstler ihre Schwächen bedingen.

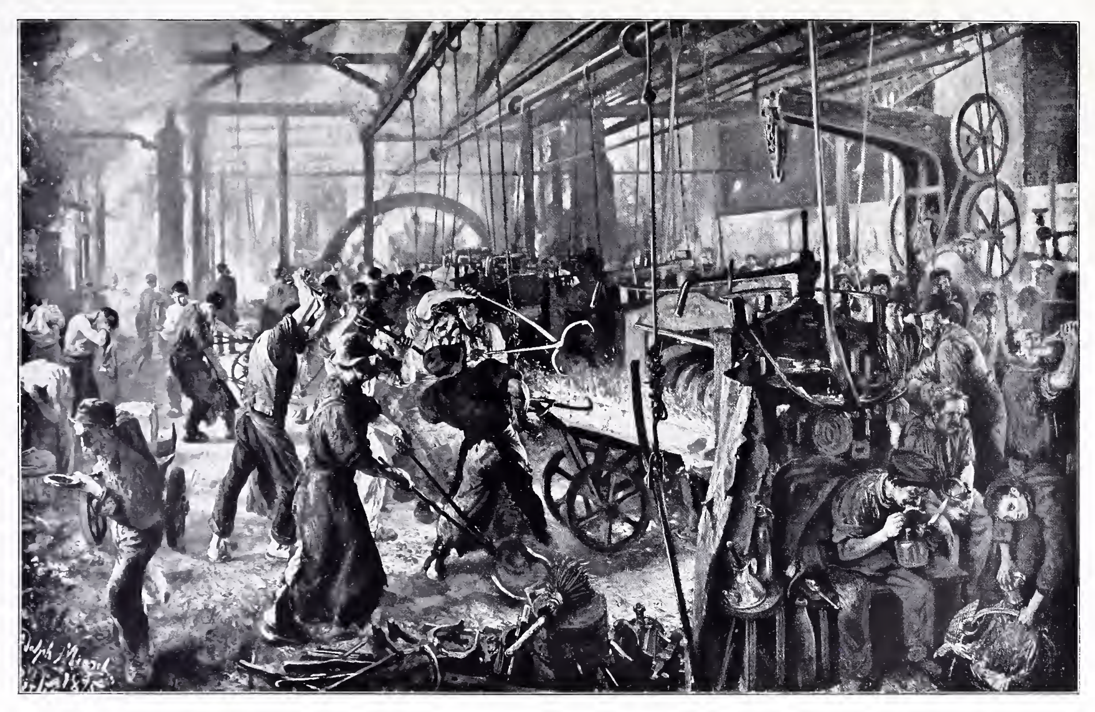
An der Spitze unserer Betrachtung der deutschen Malerei der Zeit des Realismus kehren wir zunächst zu Adolf Menzel (1815—1905), dem großen Meister der Wirklichkeitskunst, zurück, dessen herrliche Frühzeit uns schon beschäftigt hat (S. 203). Nach 1850 ging Menzel dazu über, im Sinne seiner älteren prächtigen Buchholzschnitte eine Reihe von Ölgemälden aus der Geschichte Friedrichs des Großen auszuführen, die damals durch den vollen und doch künstlerisch durchgeistigten Wirklichkeitseindruck der geschichtlichen Begebenheiten, die sie darstellten, als Neuschöpfungen ersten Ranges erschienen. Wie hat Menzel den Geist der Zeit und der Wirklichkeiten getroffen, die er wiedergab! Wie weit sind alle diese Bilder von theatralischer Aufmachung entfernt! Die berühmtesten und packendsten von ihnen sind Friedrichs Tafelrunde in Sanssouci von 1850, des Königs Flötenkonzert von 1852, diese beiden in der Nationalgalerie, der König auf Reisen von 1854 in der Sammlung Ravené zu Berlin, die Huldigung der schlesischen Stände von 1855 im Schlesischen Museum zu Breslau, die gewaltige Schlacht bei Hochkirch von 1856 im Neuen Schloß bei Potsdam, die Begegnung Friedrichs mit Joseph II. von 1857 im Besitze des letzten Großherzogs von Weimar und die unvollendete „Treppe von Lissa" („Bon Soir, Messieurs") von demselben Jahre in Hamburg. Alle diese Bilder, die zum Teil in geschlossenen Räumen mit abendlich künstlicher Beleuchtung spielen, haben in ihrer sorgfältigen Durcharbeitung, die jede der dargestellten Gestalten zu einer Charakterfigur ersten Ranges macht, natürlich die impressionistische Frische der frühen Bilder eingebüßt, sind aber auch in der Echtheit der durch die Beleuchtung bewirkten Raumwirkung allen zeitgenössischen deutschen Bildern und den meisten französischen dieser Zeit voraus.

Die Bilder dieser Zeit, die Menzel mehr nur als Studien für sich selbst nach Natureindrücken, wenn auch meist erst aus der Erinnerung an solche, malte, übertreffen noch die früheren an Unmittelbarkeit der impressionistischen Wirkung, allen voran das Théâtre Gymnase

in der Nationalgalerie, das Menzel 1856 in Erinnerung an seine Pariser Reise von 1855 gemalt hat: ein unmittelbar erfaßter Ausschnitt aus Bühne und Zuschauerraum; das Spiel wie die Zuschauer gleich natürlich und geistvoll zusammen gesehen! Alles ebenso breit wie sicher hingestrichen, voll prächtiger Farbe, voll feiner Lichtwirkung. Wunderbare Skizzen dieser Art, die wie fertige Bilder der Folgezeit wirken, sind z. B. noch das Dresdner Nymphenbad von 1850 in Hamburg, der einige Jahre später entstandene „Mondschein über der Friedrichsgracht“ und die beiden Fackelzüge von 1858 und 1859 in der Nationalgalerie, die Kirche im Mondschein und das Innere einer Innsbrucker Kirche in München. Stillebenartige Darstellungen, wie die Atelierwand von 1852 in Berlin, der 1853 die üppigere Atelierwand in Hamburg folgte, stehen auf demselben Boden; demselben Boden entsprossen aber auch Menzels kleinere Bildnisse seiner nächsten Freunde und Verwandten. Dem sprechenden Bildnis Karl Heinrich Arnolds von 1848 in Berlin folgte das feine Pastellbild Heinrich Smidts von 1850 in Hamburg, folgt 1866 das Wasserfarbenblatt der Schwester des Künstlers in der Neuen Pinakothek. Öl, Pastell und Deckfarben benutzt der alles beherrschende Meister nach den Bedürfnissen des Einzelfalles; und die gleiche unbedingte Sachlichkeit brachte er allem entgegen, was sein Auge reizte, ihn oft aber zugleich seelisch fesselte.

Seit 1861 folgten die in ihrer Malweise etwas aufgelockerten Darstellungen der Erlebnisse König Wilhelms und der Zeremonien und Feste des preußischen Hofes. Immer handelte es sich ihm nach wie vor zunächst nur darum, die Wirklichkeit möglichst ungeschminkt in künstlerische Wahrheit zu verwandeln; die Teilnahme des vaterländischen Gefühls des Künstlers und des Beschauers wurde vorausgesetzt, aber nie rhetorisch betont. Bilder, wie die „Krönung Wilhelms I.“ von 1861, „Ausreise zur Armee“ von 1871 und das schimmernde, impressionistisch wirkende und doch bei allen Einzelheiten weilende „Ballsouper“ von 1878 in der Nationalgalerie, zeigen seine Weiterentwickelung, in der sein eigenstes künstlerisches Empfinden nur widerstrebend und allmählich dem aufhellenden Zeitgeschmack nachgab. Dann sein großartiges „Eisenwalzwerk“ von 1875 in der Nationalgalerie (Taf. 33), das ohne sozialistische Absicht beweist, daß dem Meister von seinem rein malerischen Standpunkt aus die Werkstatt der Arbeit menschlich ebenso nahestand wie der Festsaal des Königsschlosses. Die Bewegung der Menschenmengen und die Wirkung der Lichtquellen auf sie reizte ihn dort wie hier. Dem Walzwerk nachzurechnen, wie weit es von der wirklich impressionistischen Vereinheitlichung des Gesamteindrucks entfernt ist, erscheint uns geschmacklos. Es bleibt ein Wunder an Unmittelbarkeit in der Erfassung und Wiedergabe eines mächtigen Stückes menschlicher Arbeit. Menzels letztes großes Bild, der figurenreiche Markt von Verona von 1884 in Dresden, steht mit seiner Überfüllung auf durchaus deutschem Boden. Die Eigenart des Meisters, das Ganze, dem er entschieden zustrebt, aus Einzelheiten zusammenzusetzen, die manchmal mit Berlinerischem Witz betont werden, tritt in diesem Bilde mit besonderer Schärfe hervor. Immerhin faßt das einheitliche Licht, in dem die Gebäude des belebten Marktes gesehen sind, das Stadtbild künstlerisch zusammen. Neben Courbet, seinem französischen Altersgenossen, den er lange überlebte, bleibt Menzel, ohne von ihm abhängig gewesen zu sein, der größte Vertreter des Realismus der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts; und die Unterschiede zwischen ihm und Courbet zeigen deutlich genug die ganze Verschiedenheit der deutschen von der französischen Auffassung.

Menzel überlebte und überragte alle deutschen Maler, die sich den vorcourbetschen koloristischen Scheinrealismus aus Frankreich geholt hatten. Die Künstler dieser Richtung wollen



Tafel 33. Eisenwalzwerk. Gemälde von Adolf Menzel in der Nationalgalerie zu Berlin.

Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin.



Tafel 34. Die Pflege des heil. Leichnams. Gemälde von Eduard von Gebhardt in der Gemäldegalerie zu Dresden.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

wir zunächst bis zum Beginn des Impressionismus in Deutschland verfolgen. In Berlin war die Gepflogenheit der jungen Maler, nach Paris zu pilgern, kaum ein Menschenalter unterbrochen gewesen. Wie Wach (S. 201) war noch der tüchtige Bildnismaler Karl Begas der Ältere (S. 201) Schüler Gros' (S. 44) in Paris gewesen. Von den jüngeren Berliner Meistern, die noch öfter nach Antwerpen als nach Paris pilgerten, nennen wir zunächst den bekannten, schon durch Gallait (S. 166) beeinflußten Bildnismaler Julius Schrader (1815 bis 1890), der in der Nationalgalerie mit seinem frischen Bildnis des Konsuls Wagner von 1866 vertreten ist, den beliebten Darsteller des Jagd- und Tierlebens Karl Steffeck (1818—90), dessen Ausritt von 1857 und dessen Mutterstute von 1877 in der Nationalgalerie ihn als tüchtigen Meister zeigen, den farbenbunten Geschichtsgeschichtenmaler Karl Becker (1820—1900), der, wie schon sein „Karl V. im Hause Fugger" in derselben Sammlung von 1866 beweist, in unserer Jugendzeit unbegreiflich überschätzt wurde, den Orientschilderer Wilhelm Gentz (1822—90), dessen Nillandschaft von 1863 ebendort und dessen Gedächtnisfeier des Rabbi Isaak Barchischat von 1881 in Leipzig einander ergänzen, und den seinerzeit hochberühmten empfindelnden Maler Gustav Richter (1823—84), dessen Auferweckung von Jairi Töchterlein (1856) in Berlin und dessen lebensgroßes Bildnis der Königin Luise (1879) in Köln noch immer zu den Lieblingsbildern weiter Kreise gehören. Hier reihen sich aber auch die beiden niedersächsischen Couture-Schüler (S. 244) ein: Rudolf Henneberg (1825 bis 1876), der Meister der vielgenannten, aber kalten Allegorie „Die Jagd nach dem Glücke" von 1868, und Gustav Spangenberg (1828—91), der Schöpfer des schon etwas „weicher" gemalten Breitbildes „Der Zug des Todes" (1876), in der Nationalgalerie. Als Berliner Landschafter, See- und Stillebenmaler, der sich in Paris gebildet hatte, ist Charles Hoguet (1821—70) hervorzuheben, der, außer in der Nationalgalerie, in der Ravenéschen Sammlung in Berlin, aber auch z. B. in Hamburg und in Leipzig mit flott und frisch gemalten Bildern gut vertreten ist, unserem Gefühl nach aber von seinen Verehrern überschätzt wird.

Überseeische Meere, Küsten und Landschaften schilderte in allen Farbenspielen der Tropengluten der seinerzeit hochgefeierte, bei Isabey in Paris gebildete Danziger Eduard Hildebrandt (1818—68), von dessen zahlreichen Bildern in der Nationalgalerie 1921 wenigstens noch eins ausgestellt war. Gegenständlich fesselten seine Bilder mehr als künstlerisch.

Erheblich jünger als alle diese Berliner Meister war Eduard Meyerheims (S. 202) Sohn Paul Meyerheim (1842—1915), der gefeierte Maler der gebändigten Tierwelt und des bürgerlichen Alltagslebens, dessen wertvollste Arbeiten doch die landschaftlichen und halblandschaftlichen Darstellungen seiner Frühzeit wie das kleine Wiesenbild in Berlin und noch der Kohlenmeiler von 1878 in Hamburg sind. Seine beliebtesten späteren Bilder, wie die Tierbudenstücke von 1885 in Berlin und von 1894 in Dresden, die durch ihre saftige Farbigkeit wirkten, sind in ihrer vorlauten Gegenständlichkeit weniger anziehend. Der amtliche Maler der Ereignisse von 1870 und 1871 Anton von Werner (1843—1915) aber, der ursprünglich Schüler Lessings in Karlsruhe gewesen war, sich durch seine frischen Zeichnungen zu Scheffels Trompeter von Säckingen die Herzen der Jugend erobert hatte und, nachdem er sich zum Realismus bekannt hatte, 1875 Berliner Akademiedirektor wurde, war bei gewissenhafter Beobachtung aller Wirklichkeitserscheinungen doch über eine harte und trockene, nur zeichnerisch lebendige Darstellungsweise nicht hinausgekommen. Rosenberg und er selbst haben eingehend über seine Kunst berichtet. Seine großen „Illustrationen" der „Haupt- und Staatsaktionen" des neuen Deutschen Reiches befinden sich im Schlosse und in der Ruhmeshalle des alten

Zeughauses zu Berlin. Bezeichnend ist, daß er das Panorama der Schlacht von Sedan, das 1883 und 1884 durch Deutschland zog, gemalt hatte. Kleinere Bilder seiner Hand besitzen z. B. die öffentlichen Sammlungen von Berlin, Hamburg und Stuttgart.

Enge Beziehungen bestanden auch in diesem Zeitraum zwischen Berlin und Düsseldorf. Die neue französisch-belgische Malart verpflanzte sich zunächst auf das alltägliche Sittenbild, dessen bürgerliche oder bäuerliche Begebenheiten als seelische Erlebnisse empfunden wurden. Die Darstellung solcher Erlebnisse pflegt zwar seit einem Menschenalter für unkünstlerisch erklärt zu werden, wird aber voraussichtlich von Zeit zu Zeit immer wieder auftauchen. Auf das Wie? wird es auch hier ankommen. Jedenfalls kann die Kunstgeschichte diese „Düsseldorfereien", die ihrer Zeit für viele künstlerische Erlebnisse waren, nicht unterschlagen.

Auf anderem Boden standen freilich auch in Düsseldorf die Nachfahren der älteren, von Cornelius ausgegangenen deutschen Meister der Wandmalerei. Frankreich hatte in ihren Herzen Italien noch nicht verdrängt. Schüler Schnorrs von Carolsfeld in Dresden (S. 188) war Hermann Wislicenus (1825—99) gewesen, der 1868 nach Düsseldorf berufen wurde. Seine Hauptschöpfung sind die ohne hervorragende Eigenkraft noch ganz im hergebrachten Schulstil gehaltenen Fresken aus der altdeutschen Kaisergeschichte im Kaisersaal zu Goslar. Schon mehr Fühlung mit den damals „modernen" malerischen Grundsätzen suchten Ed. Bendemanns (S. 200) Düsseldorfer Schüler Friedrich Geselschap (1835—98; Schrift von Jordan), der schönheitsselige Klassizist, dessen tüchtigste Leistung die großzügigen Gemälde in der Kuppel und den vier Bogenfeldern der Ruhmeshalle in Berlin sind, und Peter Janssen (1844—1908), der Düsseldorfer Akademiedirektor seit 1895, der dem alten Kartonstil durch gründliches Naturstudium neues Leben einzuhauchen versuchte. Janssens beste Werke, wie die neun großen Darstellungen aus der Geschichte Erfurts im Rathause dieser Stadt (1881), gehören zu dem Lebensvollsten, was in Deutschland in dieser Art gemalt worden ist. Ein dritter Schüler Bendemanns, Fritz Roeber (geb. 1851), der die moderne „Lappenmalerei", wie er sie nannte, bewußt bekämpfte, wurde Janssens Nachfolger in Düsseldorf; er malte unter anderem „Heinrich IV. in Köln" im Gürzenich dieser Stadt und Friedrich den Großen vor der Schlacht bei Leuthen in der Berliner Feldherrnhalle.

Die neue flüssigere, den Franzosen und Belgiern abgesehene Malweise wurde, wie gesagt, zunächst durch die „Genremaler" nach Düsseldorf verpflanzt. Als ausgesprochener Neuerer galt damals vor allem Ludwig Knaus (1829—1910; Schriften von Lostalot und von Pietsch), der Schadowschüler, der übrigens seit 1874 in Berlin wirkte. Knaus hatte sich von 1852 bis 1860 größtenteils in Paris aufgehalten, wo er sich die malerische Pinselführung und die stimmungsvolle bräunliche Färbung aneignete, durch die er in Paris wie in Deutschland gefiel. Ihren Gegenständen nach sind seine gemüt- und humorvollen Sittenschilderungen aus dem Volksleben, in denen damals die Wiedergabe von novellistisch zugespitzten Geschehnissen noch nicht für falsche „Illustrationskunst" gehalten wurde, durchaus deutsche Heimatkunst. Knaus wurde jahrzehntelang als einer der größten Maler Deutschlands gefeiert und wird als tüchtiger, warm und oft auch humorvoll fühlender Meister auch sicher auf die Dauer nicht vergessen bleiben. Gehört er doch auch zu den wenigen deutschen Meistern, die Aufnahme ins Luxembourg-Museum zu Paris fanden. Dieses besitzt seinen „Spaziergang" von 1855. Die Berliner Nationalgalerie bewahrt so charakteristische Bilder seiner Hand wie das Kinderfest von 1869 und „Salomonische Weisheit" von 1879. Sein ergreifendstes Bild ist das schlichte Leichenbegängnis beim Landrat von Dietel in Dresden (1871). Knaus' Altersgenosse

Benjamin Vautier (1829—98; Schrift von Rosenberg), französischer Schweizer von Geburt, der 1856 nach Paris ging, hatte mehr vom zeichnerischen „Illustrator", weniger vom Maler als Knaus, aber die feine kühle, wenngleich nie zu wirklichem Ton vereinheitlichte Farbenzusammenfügung seiner Bilder wirkte niemals grell und bunt. Seine ansprechende und liebenswürdige Auffassung oberdeutschen Dorflebens verschaffte ihm den Beifall der ganzen Welt. Bilder, wie der Leichenschmaus von 1866 in Köln, die erste Tanzstunde von 1868 in Berlin, der Hochzeitsschmaus von 1870 in Hamburg, die Tanzpause auf einer elsässischen Bauernhochzeit von 1878 in Dresden, gehören seiner besten Zeit an. Schüler seines Oheims, des alten Karl Sohn (S. 198), aber war Wilhelm Sohn (1830—99), der Hauptleiter der neuen realistisch-koloristischen Richtung der Düsseldorfer Schule, der, weil er sich nie genug tat, selbst nur wenig vollendet, aber zahlreiche tüchtige Schüler dieser immer noch historisch rückblickenden und das Malerische vorzugsweise in der stofflichen Darstellung üppiger Trachten suchenden Richtung gebildet hat. In öffentlichen Sammlungen ist er in Karlsruhe und in Leipzig vertreten. Die Schüler Wilhelm Sohns knüpften, wie er selbst, noch lieber an die alten Niederländer als an die neuen Franzosen an. Am engsten an die Art seines Schwagers Wilhelm Sohn schloß der geistvolle, auch als Dichter und als Kunstschriftsteller hervorgetretene Mannheimer Karl Hoff (1830—90) sich an, der freilich von Karlsruhe ausgegangen war und dorthin zurückberufen wurde, doch seine reifsten Bilder in Düsseldorf schuf. Seine Hauptbilder, wie die „Taufe im Trauerhaus" in Berlin und „Des Sohnes letzter Gruß" in Dresden, gehören in ihrer ganz auf die Trachten des 17. Jahrhunderts zugeschnittenen Pracht, in der malerischen Weichheit ihrer saftigen Pinselführung und ihrer schon innerlich vereinheitlichten Farbenpracht zu dem malerisch Reizvollsten, was die Richtung hervorgebracht hat. Als jüngerer Schüler Wilhelm Sohns sei Hugo Vogel (geb. 1855), der Schöpfer des Hamburger Senatorenbildes und der Hamburger Rathausbilder (1909; Schriften von Warburg und von Graul), genannt.

Länger erhielt sich der Ruhm eines anderen Schülers Wilhelm Sohns, des an der Petersburger Akademie und in Karlsruhe vorgebildeten Balten Eduard von Gebhardt (geb. 1838; Buch von Rosenberg), des eigenwillig kernigen Meisters, der in manchen Beziehungen, wie Feuerbach, der Schüler Schadows (S. 82), über die Düsseldorfer Schule hinausragt, aber seiner ganzen Tätigkeit nach nicht von der liebenswürdigen Rheinstadt getrennt werden kann. Bald an die Niederländer und Deutschen des 15. und 16. Jahrhunderts, bald, wenigstens in koloristischer Beziehung, an Venezianer vom Schlage Tintorettos anknüpfend, fand Gebhardt rasch seine eigenen Wege. In seiner gediegenen, aber herben, eindringlichen Formen- und Farbensprache stellte er, von innigster religiöser Empfindung getragen, vorzugsweise biblische Geschichten vor deutschen Landschaften und, wenigstens in den Nebenfiguren, in altdeutscher Zeittracht dar. Die Begebenheiten der heiligen Geschichte sollten von den Deutschen des Zeitalters Luthers erlebt werden. Seine Wandgemälde im Kloster Loccum und in der Friedenskirche zu Düsseldorf machen durch die Unmittelbarkeit ihrer Erzählweise und ihres Empfindungsgehaltes wett, was ihnen an monumentaler Haltung gebricht. Seine besten Tafelbilder, wie das farbensatte, ergreifend aufgefaßte Abendmahl (1870) und seine härtere Himmelfahrt Christi (1881) in Berlin, die Pflege des heiligen Leichnams (1883; Taf. 34) und Jakob mit dem Engel ringend (1894) in Dresden, die Kreuzigung Christi in München teilen alle Vorzüge und einige Schwächen jeder eigenartigen deutschen Kunst.

Die Düsseldorfer Landschaftsschule befreite sich auch, nachdem ihr Begründer J. W. Schirmer (S. 198) 1853 zur Leitung der Karlsruher Kunstschule nach der badischen Hauptstadt berufen worden war, nur schrittweise von dem kräftigen Idealismus dieses Meisters. Stanislaus Graf Kalckreuth (1826—94), der 1854 zum Direktor der Weimarer Kunstschule ernannt wurde, führte die von Heinlein in München (S. 208) geschickt begonnene Verherrlichung der Hochgebirgswelt, wie seine Bilder in Berlin, Weimar und Köln beweisen, nicht ungeschickt weiter. Schirmers Schüler Andreas Achenbach aber (1815—1910), dessen Bilder wohl in keiner deutschen Sammlung fehlen, galt jahrzehntelang als der eigentliche Großmeister der neuen realistischen Landschaftsmalerei, die sich namentlich an die Holländer Everdingen, Ruisdael und Hobbema anschloß, ihre intimen Reize aber oft ins Großspurige übersetzte. Über Andreas Achenbach und seine Schule schrieb W. Cohen. Mit norwegischen Landschaften und nordischen See- und Strandstücken begann Achenbach. Belgische und holländische Stadt- und Küstenbilder und rheinisch-westfälische Wassermühlen waren die Lieblingsgegenstände seiner reifen mittleren Zeit. Einige feine frühe Bilder seiner Hand besitzt München. Seine wirkungsvollsten späteren Bilder, zu denen wir den Hafen von Ostende (1866) und den holländischen Hafen im Sturm (1883) in Berlin, die Amsterdamer Gracht im Mondschein (1871) in Dresden und die Wassermühlen von 1866 in Düsseldorf, von 1872 in Dresden rechnen, bezeichnen immerhin eine besondere Entwickelungsstufe der deutschen Landschaftsmalerei.

Andreas Achenbachs jüngerer Bruder und Schüler Oswald Achenbach (1827—1905; Aufsätze von Mahlberg und von Cohen, Buch von Cäcilie Achenbach), schlug, nicht minder begabt als jener, andere Wege ein: er wandte sich der italienischen Landschaft und einer schon etwas impressionistischeren Auffassung zu. Das Auge des Beschauers hielt er in seiner späteren Zeit in der Regel auf dem reich mit farbigem Menschentreiben belebten Mittelgrunde fest. Seine Künstlerphantasie weilte mit Vorliebe in der Umgegend Roms und Neapels. Noch von bräunlicher Tönung ausgehend, machte er den Übergang zu duftiger Hellmalerei mit; zwischen seinen früheren Bildern, wie der kleinen Mondscheinlandschaft von 1845 in Bremen, aber auch noch dem Rocca di Papa in Dresden und seinen späteren Schöpfungen, wie dem Golf von Neapel (1880) in Dresden, dem Posilip von 1885 und dem Sturm in der Campagna von 1887 in Stuttgart, ist in der Beziehung ein großer Unterschied. Raumschmückende Wirkungen wußte der seinerzeit hochgefeierte, auch im Luxembourg in Paris vertretene, liebenswürdige Meister durch die Poesie aller atmosphärischen Stimmungen und Beleuchtungen zu heben.

Unter Schirmers norwegischem Schüler Hans Frederik Gude (1852—1903), der 1880 nach Berlin berufen wurde, und dem an der Petersburger Akademie gebildeten Balten Eugen Dücker (1841—1916), der 1872 an Oswald Achenbachs Stelle die Leitung der Düsseldorfer Landschaftsschule übernahm, wandte dieser sich einer ruhigen, klaren, aber noch durchaus nicht impressionistischen naturfrischen Wiedergabe nordischer, vorzugsweise norwegischer und baltischer Landschaften zu. Gudes Art tritt in seinem Sognefjord mit Schiffen von 1893, Dückers Besonderheit in seiner Rügener Landschaft von 1878 in Berlin annehmbar hervor. Beide Meister schilderten die großen Wasser des Meeres vorzugsweise vom Ufer aus gesehen. Unter den deutschen Malern der hohen See mag Gudes Hamburger Schüler Hugo Schnars-Alquist (geb. 1855; Aufsatz von Schöffer), genannt sein, dessen schlicht natürliche, zunächst sachlich fesselnde Bilder sich in Seefahrerkreisen besonderer Beliebtheit erfreuen. Breiter und wuchtiger setzten die See- und Flottenmaler Wilhelms II., die Berliner Karl Saltzmann (geb. 1857), der in Düsseldorf gelernt hatte, und Hans Bohrdt (geb.

1857) ihre zunächst gegenständlich gemeinten Seestücke hin, und ihnen schloß sich der begabte Husumer Hans Petersen (geb. 1850) in München an. In Düsseldorf aber pflegte Georges Oeder (geb. 1846), der eng, aber frei mit dem Düsseldorfer Kunstleben verwachsene Meister, eine selbständige, durch Ruisdael und Hobbema geweihte, schwermütige, aber feinfühlige nordische Wald- und Heidelandschaftsmalerei, wie sie sich z. B. in dem stimmungsvollen Novembertag (1880) in der Nationalgalerie ausspricht. Der Este Gregor v. Bochmann (geb. 1850) endlich weiß, wie seine Bilder in Hamburg, in Berlin und in Dresden zeigen, die grauen Küstenlandschaften seiner Heimat mit künstlerisch gesehenen, nicht aber immer künstlerisch zusammengeschweißten Vorgängen aus dem Fuhrmanns- und Bauerntreiben in gedrängter Fülle zu beleben.

Die Weimarer Kunstschule verschrieb sich schon 1862 in Ferdinand Pauwels (1830 bis 1904), dem Antwerpener Schüler Wappers' (S. 166), einen tüchtigen Meister der koloristisch-realistischen und doch noch stilvoll strengen belgischen Historienmalerei, der 1876 nach Dresden berufen wurde und dort wie hier im Sinne der damals modernen Richtung schulbildend wirkte. Seine Hauptschöpfung, die Gemäldefolge in den Tuchhallen zu Yperen, ist ein Opfer des Weltkrieges geworden. Eine kleinere, veränderte Wiederholung eines der 12 Bilder aber kam 1877 in die Dresdner Galerie: „Graf Philipp vom Elsaß im Marienhospital zu Yperen", ein Musterbild schulgerechter Historienmalerei. Pauwels' Weimarer Hauptschüler war Karl Gussow (1843—1907), der schon 1870 Professor der Weimarer, 1874 der Karlsruher Kunstschule wurde, von 1876 bis 1892 aber an der Berliner Akademie eine vielbesuchte und einflußreiche Schule des „Realismus" leitete. Von seiner eigenen Hand haben sich hauptsächlich Bildnisse erhalten, wie das der Frau Luise Haase in Berlin und das seiner Gattin in Dresden, die sich mehr durch die treffsichere Breite ihres Vortrages als durch Hervorkehrung des inneren Wesens der Dargestellten auszeichnen.

Als Pauwels 1872 nach Dresden kam, herrschte dort unter Heinrich Hofmann (1824 bis 1911), der noch Schüler Schadows in Düsseldorf gewesen, aber 1862 von Darmstadt nach Dresden berufen worden war, eine süßliche, aber in den weitesten Kreisen beliebte religiöse Malerei, wie sie in Hofmanns Ehebrecherin und in seinem Jesus im Tempel in Dresden, den dort jahrzehntelang am meisten kopierten Bildern, in ihrer ganzen Weichlichkeit zutage trat, unter Theodor Große aber (1829—91), der Schüler Bendemanns in Dresden gewesen war, ein akademischer Klassizismus vom reinsten Wasser, der auch seiner Danteschen Seelenlandung im Büßerlande von 1879 in Dresden nichts von seiner Kälte erspart. Die freiere Richtung aber vertraten Julius Scholtz (1825—93) und Paul Kießling (1836 bis 1921), die, wie vor ihnen schon Rayski (S. 206), in Belgien und Frankreich die Altdresdner Richtung überwunden hatten. Julius Scholtz ist immerhin mit seinem Gastmahl der Wallensteinschen Generale von 1861 in Karlsruhe, mit seiner Offizierswitwe in München, mit seinen Freiwilligen von 1813 in Berlin vertreten. Was Scholtz und was Paul Kießling als Bildnismaler leisteten, zeigen ihre Bilder in der Dresdner Galerie. Die Wandgemälde, mit denen alle diese Meister die Albrechtsburg in Meißen schmückten, bilden leider kein empfehlenswertes Ganzes. Wie Scholtz und Kießling, gab auch Pauwels' Weimarer Schüler Leon Pohle (1841—1908), der 1877 nach Dresden berufen wurde, sein Bestes im Bildnis. Schüler Gussows in Berlin aber waren die beiden Leipziger Hermann Prell und Max Klinger, von denen Klinger in anderem Zusammenhang zu besprechen sein wird (S. 323), Hermann Prell (1854–1922) aber als Hauptvertreter der Dresdner Historienmalerei in der Übergangszeit vom 19. zum 20. Jahrhundert hier zu nennen ist. Prell, dem Rosenberg ein

Buch gewidmet hat, ging von dem Realismus Gussows zu einem selbständigen, seinem eigensten Wesen entsprossenen Neubarock über. In seinen flotten, lichten, aber auch poesie- und gedankenreichen Fresken im Museum zu Breslau, im Architektenhause zu Berlin, in den Rathäusern zu Hildesheim, Worms, Danzig und Dresden sowie im Palazzo Caffarelli in Rom, die auch in großen Tafelwerken vervielfältigt worden sind, hält er an der raumerweiternden Aufgabe der Wandgemälde und an seinen eigenen Kunstanschauungen gegenüber den andrängenden neuen Richtungen fest.

In Süddeutschland übernahm München jetzt gerade in der Malerei die Führung. Weithin sichtbar erblühte der koloristische Theaterrealismus hier unter den Händen Karl von Pilotys (1826—86; Schrift von Stieler), der sich seit 1852 in Antwerpen und in Paris, hier unter Delaroche, zu dem deutschen Schulhaupt dieser Richtung entwickelt hatte. Deutsch ist nichts an seiner Nachahmung der Franzosen; aber sie geht geschickt auf ihre Vorbilder und, soweit die Brille der Richtung es zuläßt, auf die Natur ein. Die Mitwelt staunte Pilotys riesige weltgeschichtliche Katastrophenbilder, wie „Seni vor der Leiche Wallensteins" in der Neuen Pinakothek, mit ihrer stofflichen Behandlung aller Stoffe, ihrer glühenden Farbenfülle und ihrer theatralischen Herausarbeitung der Begebenheiten als Wunderwerke an. Gemälde wie Thusnelda im Triumphzug des Germanicus in der Neuen Pinakothek, Nero im Museum zu Pest, Galilei in dem zu Köln galten bei ihrer Vollendung als kunstgeschichtliche Ereignisse. Die Nachwelt aber sieht in ihnen zunächst die Absicht, die verstimmt, das hohle, „gestellte" Schaugepränge und den Geist der „Gründerzeit".

Aber Piloty war ein vortrefflicher Lehrer. Seinen zahlreichen Münchener Schülern ging seine breitere, saftigere Malerei so in Fleisch und Blut über, daß sie sie, einerlei, ob sie selbst in Paris oder Belgien gewesen waren, jeder in seiner Art, weiterentwickelten und ihren besonderen Gaben und Aufgaben anpaßten. Zu den ältesten gehörte Franz von Defregger (1835—1921), der außerordentlich erfolgreiche Tiroler Volksbilder im bräunlichen Modeton der Zeit malte. Seine Alltagsbilder in der Tiroler Volkstracht, wie „Der Besuch" von 1875 in München, der Wilderer in einer Sennhütte von 1876 in Hamburg und der Abschied von der Sennerin von 1877 in Dresden, fesselten durch ihre naturfrische, humoristisch angehauchte Gemütlichkeit. Seine zahlreichen, zum Teil großen Bilder aus dem Tiroler Aufstand von 1809, wie schon das Speckbacherbild von 1868 in Innsbruck und die „Sensenschmiede" von 1883 in Dresden, verdanken ihre Anziehungskraft wohl nicht zunächst ihrer künstlerischen Gestaltung. Ein Jahr jünger als Defregger war Franz von Lenbach (1836—1904; Schrift von Rosenberg), der berühmte Bildnismaler, dem alle Welt- und Geistesfürsten seiner Zeit, allen voran Bismarck, unzählige Male, gesessen, der altmeisterliche, geistreich charakterisierende Meister, der die Welt doch nur durch den trüben Firnis vergangener Zeiten ansah. Lenbach war der Fürstenmaler und Malerfürst der Isarstadt, der die Münchener Kunst beherrschte und ihr die Vorherrschaft in der deutschen Kunst sicherte, solange er lebte. Sein frühes Bild eines in blumiger Wiese ausruhenden Hirtenknaben zeigt in seinem unbedingten, aber von echter Naturpoesie geadelten Realismus und seinem meisterhaften Vortrag, daß Lenbach das Zeug dazu hatte, ein besserer Courbet zu werden; aber er warf sich bald so gut wie ganz auf die Bildnismalerei und den Wetteifer mit den alten Meistern. Seine besten Bildnisse, die den Augen oft ein seltenes geistiges Feuer verleihen, wie das Bildnis Döllingers von 1874 in München, das Friedrichsruher Bildnis Bismarcks von 1879 in Hamburg, das Bildnis Kaiser Wilhelms in Frankfurt, sein Selbstbildnis von 1867 in Leipzig, gehören

zumeist seiner Frühzeit an. Gut ist er in Leipzig, gut auch in Berlin, am reichsten, mit 17 oder mehr Bildern, in München vertreten. Schüler Pilotys waren dann aber auch Wilhelm von Diez (1839—1907; Aufsatz von G. J. Wolf), der vornehmlich kleine, scharf gezeichnete und fein gefärbte Kriegs-, Landsknechts- und Straßenbilder aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges oder Napoleons I. schuf, wie den „abgefangenen Kaufmannszug“ in München, die Heerstraße hinter der Armee in Dresden und die Nachzügler in Hamburg, gelegentlich auch einen Legendenreiter, wie den hl. Georg in München, immer geschickt und ansprechend, aber niemals künstlerisch in tieferem Sinne malte, und Gabriel Max (1840—1915), der Meister weich gemalter, mystisch und hellseherisch gemeinter, süßlich und kränklich empfundener Sensationsbilder, von denen hier nur „die ekstatische Jungfrau Katharina Emmeri“ von 1885 in München genannt sei. Zu den besten Schülern Pilotys gehört Hugo Freiherr von Habermann (geb. 1849; Schriften von Ostini und von Corinth), der, frisch und vielseitig beginnend, sich schließlich bei der steten bildnisartigen Wiederholung seines weiblichen Lieblingstypus in allen möglichen und unmöglichen Zuständen beruhigte. Berlin besitzt in dem „Sorgenkind“ von 1886 eines der wenigen erzählenden Bilder des Meisters. Als feiner Bildnismaler ist er in München gut vertreten.

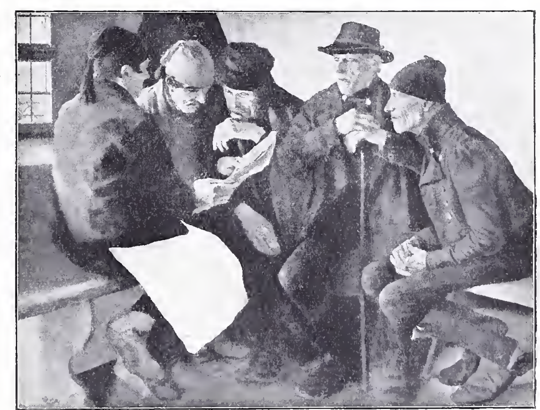


Abb. 111. Die Dorfpolitiker. Gemälde von Wilhelm Leibl in der Sammlung Arnhold zu Berlin. Nach Spemanns „Museum“. (Zu S. 300.)

Wie Habermann zu den Sezessionisten, die sich von der alten Schule lossagten, gehörte von den Pilotyschülern aber auch Wilhelm Leibl, der gefeierte Kölner (1844—1900; Schriften von Gronau, von Mayr und von Waldmann), der sich zum größten deutschen Maler im altmeisterlichen Sinne entwickelte. Mit vollständiger Beherrschung der malerischen Technik, die übrigens auch er 1869—70 in Paris, wo Courbet es ihm antat, zu vervollkommnen suchte, hatte er den Mut, nur malen zu wollen, was er sah und wie er es sah, aus seinen Sittenbildern das Novellistische auszuscheiden, um nur das Zuständliche wirken zu lassen. Eine Zeitlang suchte er mit Holbein in der Modellierung der Farbe aus sich heraus und der fein verschmolzenen Durchbildung aller Einzelheiten zu wetteifern. Später kehrte er bei verschmolzenen Pinselstrichen zu entschiedener Schattengebung zurück; vor allem aber gelang es ihm, im Sinne der modernen Lichtmalerei die letzten Reste der braunen Tonart völlig zu verbannen. Seine besten Werke wie seine frühen Bildnisse, von denen das des „Amtmanns“ und des Bürgermeisters Klein von 1871 in Berlin hervorgehoben seien, aber

auch wie die beiden Dachauerinnen von 1874 in Berlin und die berühmten fünf Dorfpolitiker (1877) der Sammlung Arnhold (Abb. 111) in Berlin, gehören zu dem Vollendetsten, was im 19. Jahrhundert in Deutschland gemalt worden ist. Den drei Frauen in der Kirche von 1881 in Hamburg sieht man die lange Arbeit, die Leibl ihnen gewidmet hat, doch wohl etwas zu sehr an. Wieder freier in seiner späteren Art wirken das Bauernpaar von 1890 in München und Bursche und Mädchen in der Kirche von 1898 in Stuttgart. Durch die stille Einfalt und Unmittelbarkeit seiner Beobachtung und Wiedergabe der Natur bei meisterhafter Beherrschung seines Pinsels hebt Leibl, der weder Impressionist noch gar Expressionist ist, sich aus der Pilotyschule in solchem Maße heraus, daß die Vertreter und Verfechter auch der jüngeren Richtungen ihn für sich in Anspruch zu nehmen pflegen.

Zu Diez' Schülern gehörte Ludwig von Löfftz (1845—1910), der, wie z. B. seine Pietà in der Neuen Pinakothek zeigt, über alle Reize der Pinselführung dieser Schulrichtung verfügte. An Löfftz schlossen sich wieder zahlreiche Schüler an, von denen Klaus Meyer (1856—1919), dessen sittenbildliche Richtung sein holländisches Beguinenbild in München kennzeichnet, die Richtung an die Düsseldorfer Kunstakademie verpflanzte, Ludwig Herterich (geb. 1856; Schrift von Fr. Burger), dessen lebensgroßer Glaubensstreiter Ulrich von Hutten in Dresden und dessen „Himmlisches Wiedersehen" in München zu seinen berühmtesten Bildern gehören, romantische Stoffe in französisch-münchnerischer Malweise darstellte.

Schüler Lenbachs war der vielseitige, geistvolle Sezessionist Albert von Keller (1844 bis 1920; Schriften von Ostini und Elias), dessen feinfühlige Bildnisse und manchmal gesucht mystisch angehauchte Geschichtsbilder, wie die Auferweckung des Töchterleins Jairi in München, sich durch prickelnde Farbenverbindungen hervorzutun suchen; Nachfolger Lenbachs war der eindringliche, wuchtige, seine eigene Manier suchende Bildnismaler Leo Samberger (geb. 1861), von dessen Hand die Neue Staatsgalerie in München eine Reihe selbstbewußter männlicher Bildnisse besitzt. Gesinnungsgenosse Lenbachs aber war Fritz August von Kaulbach (1850—1920; Schrift von Rosenberg, Aufsatz von Walter), der die alte historische Richtung durch prächtig gekleidete und malerisch angeordnete, tüchtig, wenn auch selten von innen heraus charakterisierte Bildnisse mit neuem Glanze umgab. Am besten lernt man ihn in der Neuen Pinakothek kennen, die außer einer großen, im Schulsinne gut gemalten Grablegung eine Reihe seiner schönsten Bildnisse besitzt. Als Direktor der Münchener Akademie hielt er die Fahne der alten, noch ein Menschenalter vorher neuesten Richtungen hoch, als schon die neue französische Schule Manets und seiner Nachfolger auch in Deutschland einen Sieg nach dem anderen feierte.

Die Münchener Tiermalerei hat sich von Friedrich Voltz (1817—86), dem Maler saftiger Viehstücke älterer Richtung, bis zu entschiedenen Sezessionisten wie Angelo Jank (geb. 1868; Aufsatz von Braungart), dem lebensprühenden Jagd- und Pferdemaler, und Rudolf Schramm-Zittau (geb. 1874; Aufsatz von G. J. Wolf), dem Maler stilleren Tierlebens, ziemlich folgerichtig breiter, weicher und heller werdend weiterentwickelt. Ihr Hauptmeister ist Heinrich Zügel (geb. 1850; Schrift von Michel und Bierbaum), der namentlich Rinder und Schafe, rassig in ihren Typen und ihrem bewegten Leben, modern-koloristisch in dem Lichte, das sie umspielt, wiederzugeben verstand.

Der Landschafter, der die Errungenschaften der Schule von Barbizon nach München trug, war der Sachse Adolf Lier (1826—82). Seinen schlicht-stimmungsvollen Landschaften aus Frankreich und aus der oberbayrischen Ebene begegnet man in Berlin, in München und

in Dresden, aber auch in Leipzig, in Frankfurt und in Bremen. Liers Münchener Hauptschüler war Joseph Wenglein (1845—1919), der der oberbayrischen Ebene besondere, doch etwas äußerlich erfaßte Licht- und Farbenstimmungen lieh. Liers Errungenschaften in der Landschaftsmalerei verpflanzten Hermann Baisch (1846—94) und Gustav Schönleber (1851—1917), seine Schüler, erfolgreich und feinfühlig nach Karlsruhe; und hierher siedelten auch der Pilotyschüler Ludwig Dill (geb. 1848), den wir unter den Führern der „Sezession" wiederfinden werden, und der Diezschüler Viktor Weishaupt (1848—1905) über, der zu den tüchtigsten Viehmalern der Übergangszeit zum Impressionismus gehört.

In Karlsruhe entfaltete sich überhaupt in dieser Zeit ein reges Kunstleben. Hatte die dortige Kunstschule sich zunächst durch die Berufung der Düsseldorfer J. W. Schirmer und C. F. Lessing (S. 199) vielgenannte Meister gesichert, so folgte diesen 1860 der Wiener Rahlschüler (S. 210) Hans Canon (1829—87; S. 303), der, an Rubens und Tizian gereift, ein neues farbiges Leben nach Karlsruhe verpflanzte. Er wirkte bis 1869 in Karlsruhe, bis 1874 in Stuttgart und kehrte dann nach Wien zurück, wo wir ihn wiederfinden werden. In Karlsruhe schmückte er unter anderem den Fürstenwartesaal des Bahnhofs mit Fresken, zu denen die Karlsruher Kunsthalle die Entwürfe bewahrt. Das Bildnis J. W. Schirmers in dieser Sammlung zeigt die großzügige, aber nicht eben unmittelbare Art seiner Bildnismalerei. Sein bedeutendster Karlsruher Schüler war Ferdinand Keller (1842—1922), der im Wetteifer mit dem Wiener Pilotyschüler Hans Makart (S. 303) venezianische und übervenezianische Farbenrhythmen zur Grundlage seiner raumschmückenden Geschichtenmalerei machte. Sein Hauptwerk in der Karlsruher Kunsthalle ist das Riesengemälde der Türkenschlacht bei Salankemen. Auch sein Vorhang des Dresdner Opernhauses gehört noch zu seinen guten Leistungen. Als er die Farbenaufhellung der jüngeren Zeit mitmachen wollte, wurde seine Kunst verblaßt und verblasen.

In Frankfurt a. M. aber, das schon seit Goethes Zeit ein selbständiger Kunstherd gewesen, vollzog sich jetzt der Anschluß an die vorimpressionistischen Franzosen mit besonders feiner künstlerischer Empfindung. Zunächst hatte freilich die Frankfurter noch nicht von den Franzosen berührte Heimatkunst, deren Hauptvertreter Jakob Fürchtegott Dielmann (S. 207) gewesen war, in Anton Burger (1824—1904) einen treuherzigen, selbst beobachtenden Vertreter gefunden, der Alltagsvorgänge aus Frankfurt auch in ihrer farbigen Erscheinung unmittelbar erfaßte und wiedergab. Die alte Brücke von 1875, die häusliche Andacht und das ländliche Mahl von 1894 vertreten ihn gut im Städelschen Institut. Aber auch in Berlin, in München und in Hamburg lernt man ihn kennen. Burger war der Begründer der Malerkolonie zu Cronberg im Taunus, wohin auch Dielmann ihm folgte. Der Cronberger Kolonie gehörte eine Zeitlang auch Hugo Kauffmann (1844—1915), Hermann Kauffmanns (S. 204) Sohn, an, dessen Alltagsbilder, wie man sie in Frankfurt, Hamburg, Bremen und München sieht, doch einen stärkeren Düsseldorfer und auch bereits französischen Einschlag haben. Der Frankfurter Maler, der die Landschaftskunst der Schule von Barbizon nach Deutschland brachte, Peter Burnitz (1824—86; Schrift von Menards), war, wie seine Landschaften in Frankfurt, Hamburg und Berlin schon seit den sechziger Jahren zeigen, den meisten gleichalterigen deutschen Landschaftsmalern an unmittelbarer Nachempfindung schlichter Naturstimmungen voraus. Anspruchsvoller und geräuschvoller trat die leidenschaftlich bewegte Pferdemalerei des Frankfurters Adolf Schreyer (1828—99) hervor, der seinen Wohnsitz bis 1870 in Paris behielt, dann aber nach Cronberg übersiedelte.

Seine Bilder aus dem orientalischen und ungarischen Reiter- und Fahrerleben in Frankfurt, Hamburg und Bremen erregten ihrerzeit durch ihre doch etwas „gemachte" Frische Aufsehen. Ein frischerer und selbständigerer Tier- und Landschaftsmaler aber war der schließlich nach Wien übergesiedelte Frankfurter Teutward Schmitson (1830—63), der auch in Berlin mit vorzüglichen Bildern der älteren realistischen Richtung vertreten ist; und im Anschluß an Schmitson mag hier, obgleich er mit Frankfurt nichts zu tun hat, auch der frische, realistische Hamburger Thomas Herbst (1848—1915; Aufsatz von Ahlers-Hestermann) genannt sein, der in der Hamburger Kunsthalle reichlich vertreten ist.

Engeren Anschluß an Courbets Realismus fand der in Belgien vorgebildete Hanauer Karl Hausmann (1825—86), dessen Pariser Straßenbilder von 1852 und dessen Waldlandschaft in Hamburg eine in Deutschland damals unerhörte Naturnähe mit feuriger Farbenglut verbinden. Sein Hauptbild, Galilei vor dem Konzil, von 1861, ebenfalls in Hamburg, vereinigt diese Eigenschaften noch mit einer großzügigen Linienführung. Zu den größten Vertretern der realistisch-koloristisch-französischen Kunst in Deutschland aber zählt der Frankfurter Viktor Müller (1829—71), der Coutures (S. 244) Schüler in Paris gewesen, hier schon von Courbet beeinflußt war, schließlich aber in Deutschland — er siedelte 1865 nach München über — doch zur Darstellung dichterischer Stoffe zurückkehrte, die er mit so viel selbstempfundener Leidenschaft ausstattete, daß sie, selbst wo sie auf dem Theater vorgebildet waren, niemals theatralisch wie die Pilotys wirken. An die Stelle der rauschenden Farbe setzte er stimmungsvollen Ton. Sein Schneewittchen von 1870 und seine Salome in Berlin, sein Romeo und Julia in München, vor allem aber sein Hamlet und Horatio (Abb. 112) und seine Ophelia von 1868 in Frankfurt, nahezu lebensgroße Shakespeare-Nachschöpfungen, zeigen seine heute wieder gefeierte Kunst von ihrer besten Seite. Etwas jünger war Otto Scholderer (1834—1902), der in Paris schon von Courbet zu Fantin Latour überging, auf dessen Bild der Werkstatt von Batignolles Scholderer neben Zola, Manet und anderen dargestellt ist. Sein und seiner Gattin Bildnisse in Frankfurt erinnern in der Tat an Fantin Latour. Seine Stilleben und Blumenstücke ebendort und in Hamburg gehören zu den feinsten ihrer Zeit. Sein Violinspieler am Fenster von 1861 aus dem Besitze Martin Flers senior in Frankfurt erregte 1906 Aufsehen auf der Jahrhundertausstellung in Berlin.

Wien unterhielt in diesem Zeitraum seiner Lage entsprechend noch ebenso nahe Beziehungen zu Italien, namentlich zu Venedig, wie zu Frankreich. Tief in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts herein wirkten so angesehene, mit Aufträgen, Ehren und Ämtern überhäufte, heute aber kaum noch genannte Maler wie der Tiroler Karl Blaas (1815—94), der z. B. noch 1854 in der Altlerchenfelder Kirche (S. 177) 24 Freskenbilder schuf, und Eduard von Engerth (1818—97), der „in den Ritterstand erhobene" Rektor der Wiener Akademie und Direktor der Belvederegalerie, der ebenfalls um 1860 Fresken in der Altlerchenfelder Kirche und unter anderem 1865 die Fresken aus Figaros Hochzeit in der Wandelhalle des neuen Opernhauses schuf. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts führte der Freund des Baumeisters Theophil Hansen (S. 267), der Wiener Karl Rahl (S. 210), dessen Losung „römische Form und venezianische Farbe" war, seine Hauptschöpfungen in Wien aus. Seinen Orpheusvorhang im Opernhause und andere seiner Entwürfe führten nach Rahls frühem Tode (1865) seine Schüler, der Bildhauer und Maler Eduard Bitterlich (1834—72) und der Oldenburger Christian Griepenkerl (1839—1916), aus, der dann auch für Hansen in dessen Akademie der Wissenschaften zu Athen die acht großen

Darstellungen aus der Prometheussage malte. Als höchst erfolgreicher Meister dieser noch nicht französisch, aber koloristisch angehauchten Wiener Malerei ist dann Hans Canon (eigentlich Straschiripka; 1829—85, S. 301) zu nennen, der, von Rahl ausgegangen, sich selbst besonders an Rubens, aber doch auch nicht weniger an Tizian weiterbrachte. Seine verhältnismäßig frische, aber doch kunstgeschichtlich abgeleitete Art spricht sich schon in seinen sittenbildlichen Schöpfungen und schmucken Frauenbildnissen aus, von denen er ausging. Nach Höherem strebte er in dem absichtlich aufgegipfelten religiösen Bilde „Die Loge Johannis" in der Wiener Galerie und vor allem in seinem gewaltigen Deckenbilde des Naturgeschichtlichen Museums in Wien, das in einem Kranze ineinander verschlungener nackter Leiber den Kreislauf des Lebens darstellt. Den größten Triumph dieser farbenfrohen Richtung in Wien aber bezeichnet Hans Makart (1840 bis 1884), der sich, von der Wiener Akademie als unbegabt entlassen, unter Piloty in München zu dem im Sinnen- und Farbenrausch schwelgenden, aber seelenlosen Koloristen entwickelte, dessen Farbenpracht die Gluten aller Meister Venedigs in den Schatten stellte. Schon 1869 nach Wien berufen, beherrschte er anderthalb Jahrzehnte lang das Wiener Kunst- und Geschmacksleben. Raumkünstlerische Ausstattung ohne eigentliches raumkünstlerisches Empfinden war seine Stärke. Der „Makartstrauß" aus trockenen Binsen, Zweigen und Blumen durfte ein Jahrzehnt lang in keinem Wiener, ja in keinem deutschen Hause fehlen. Eine Wand, an der er prangte, protzte und welkte, mußte sich überall finden. Von Makarts Riesengemälden genügen die Katharina Cornaro in Berlin, der Einzug Karls V. in Hamburg, der Sommer in Dresden, der Triumph der Ariadne in Wien, die beiden Bilder der Gaben der Erde und der Gaben des Wassers in München, ihn von allen seinen vielen schwachen und seiner einen starken Seite kennenzulernen. Bemerkenswert bleibt es, daß Wien Canon und Makart öffentliche Standbilder errichtete.



Abb. 112. Hamlet und Horatio am Grabe Ophelias.
Gemälde von Victor Müller im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

In ähnlichen und doch unter sich verschiedenen Bahnen bewegten sich gleichzeitig ein polnisch-österreichischer und ein tschechisch-österreichischer Maler, die ihrerzeit gefeiert und geehrt waren. Der älteste von ihnen war der Krakauer Jan Matejko (1838—93), der, in München und in Wien gebildet, in riesengroßen, figurenreichen, von leidenschaftlichem Leben erfüllten und von flackernden, oft schreienden Farbengluten getragenen Leinwanden aus der polnischen Geschichte den Schmerz und den Wiedererhebungsdurst seines Volkes schilderte. Der Warschauer Reichstag von 1873 im Wiener, die Huldigung Preußens im Krakauer Museum und Johann Sobieski vor Wien im Vorzimmer von Rafaels Stanzen im Vatikan bezeichnen seine Siege, die Siege einer Kunst, die im vollsten Gegensatz zum l'Art pour l'Art stond. Jünger, weniger leidenschaftlich, akademisch langweiliger war der Tscheche Wenzel Brožik (1851—1901), der seine Ausbildung in München im Anschluß an Piloty und in Paris im Anschluß an Munkácsy (s. unten) vollendet hatte. Sein Riesenbild von 1883, Hus auf dem Konzil von Konstanz, hängt im Prager Rathaus; sein nicht minder großes Gemälde „Tu, felix Austria, nube" von 1897 im Wiener Museum. Auch sie sind Musterbeispiele des koloristisch angehauchten Pseudorealismus, den man damals bewunderte.

Einen stärkeren französischen Einschlag hatte die Malerei des Deutsch-Ungarn Michael Munkácsy (1844—1900), der eigentlich Lieb hieß. In München unter Franz Adam, in Düsseldorf unter Knaus gebildet, seit 1872 in Paris zum Pariser geworden, wurde er 1896 zu hohen Ämtern und Ehren nach Budapest berufen, wohin überzusiedeln ihn geistige Umnachtung verhinderte. Seine ersten Erfolge verdankte er seinen seelisch und farbig düster gestimmten Sittenbildern, wie „Die letzten Tage eines Verurteilten", das 1869 Aufsehen erregte. Es befindet sich im Privatbesitz zu Philadelphia. In ähnlicher Art folgten eine Reihe erregter Sittenbilder, die durch ihr düsteres, schwarzschattiges, von weißlichen Lichtern durchbrochenes Helldunkel und ihre breitflüssige Malweise allerdings die meisten Düsseldorfer Bilder dieser Art an Einheitlichkeit der künstlerischen Wirkung übertrafen. Genannt seien „Die Rekrutierung" in Budapest, die Wöchnerin in München und der Pfandleiher im Metropolitan-Museum zu Neuyork. In seiner mittleren Zeit ging Munkácsy in seinen Bildern wie „Milton, seinen Töchtern das Verlorene Paradies diktierend" von 1878 in der Lenoxgalerie zu Neuyork zum „historischen Genre", von diesem aber bald zum großen religiösen Geschichtsbild über. Sein Christus vor Pilatus von 1881 (jetzt bei Lenox Wanemaker in Philadelphia) ist immerhin eine selbständige, auch nicht allzu theatralische Erfindung. Seinem großen Golgatha von 1884 in Philadelphia, dessen Mittelstück erster Fassung für Dresden erworben wurde, fehlt es an innerem Zusammenschluß. Sein Riesendeckengemälde der Verherrlichung der Kunst im Treppenhaus des Kunstgeschichtlichen Museums zu Wien zeigt ihn vollends in Bahnen, die ihm wesensfremd waren.

Dem Münchener Fritz August Kaulbach verwandt war Heinrich von Angeli (geb. 1840), der, vom reich kostümierten geschichtlichen Anekdotenbild ausgegangen, sich schließlich ganz aufs Bildnis warf und wegen seiner glänzenden äußerlichen Pinselführung zum Lieblingsmaler der europäischen Höfe wurde, deren Schlösser seine Hauptbilder bewahren. Sein Ruhm ist rasch verblaßt. Am besten lernt man ihn im Wiener Kunstmuseum kennen.

Feineres leisteten in den von den älteren Franzosen bestimmten Richtungen einige Wiener Maler kleiner, halb und ganz landschaftlicher Bilder. Der älteste dieser Meister, August von Pettenkofen (eigentlich Pettenkoffer; 1822—89), gewann der ungarischen Pußta mit ihren feurigen Pferden und malerisch gekleideten Bauern, ihren Dörfern und Gärten, die er

einheitlich in Formen und Farben, echt in ihren malerischen Beleuchtungen mit breitflüssigem Pinsel auf die Fläche bannte, alle ihre künstlerischen Reize ab. Bilder wie der Markt in Zolnok und das Rendezvous in Wien, wie die slawonische Hütte mit dem Fuhrwerk in München, die rastenden Zigeuner und der Sumpf mit Pferden in Berlin zeigen ihn von seinen besten Seiten.

Unter Pettenkofens Einfluß wandte sein Freund Leopold Karl Müller (1835—92), der mit ihm in Wien unter demselben von Tilgner (S. 287) geschaffenen Grabdenkmal ruht, sich der Orientmalerei zu, deren deutscher Hauptvertreter er ist. Die Wunder des Niltals mit seinen malerischen Bewohnern, seinen Palmen und Kamelen, seinem blendenden Licht und seinen glühenden Farben hat Müller malerisch zu gestalten gewußt. Seine Bilder sind namentlich in den öffentlichen und häuslichen Sammlungen Österreichs zu finden.

Der eigentliche österreichische Landschafter dieser Zeitrichtung, der als Vertreter der Barbizoner Richtung in Wien gilt, Emil Jakob Schindler (1842—92), verdankt Ruisdael ebensoviel wie den Franzosen, war aber doch ein unverkennbar deutscher Meister, der von seiner feinfühligen Naturnähe oft genug, wie Ruisdael selbst es getan, in das Bereich idealer Erfindungen hinüberschweifte. Anfangs schwerer, braun und grün, gestimmt, ging er später zu leichterem Grau und Grün über. Eins seiner schlichten Praterbilder besitzt Berlin; sein Märzschnee und seine Sägemühle (von 1883) hängen in München. Das kunstgeschichtliche Staatsmuseum in Wien bewahrt unter anderem seinen böcklinisch gestimmten Klosterruinenfriedhof im engen Zypressental. „Pax" heißt das Bild, dessen Idee offenbar durch Ruisdaels Judenkirchhof (Bd. 5, S. 311, 312) eingegeben worden war.

Schindler, dessen Marmorsitzbild im Wiener Stadtpark von Fellmer herrührt, bildete zahlreiche Schüler, von denen Eugen Jettel (1843—1901) und Robert Ruß (geb. 1847) besonders geschätzt wurden.

In den achtziger Jahren vollzog sich in der deutschen Malerei der Umschwung von der älteren zur neueren „Moderne", die sich einerseits an die französischen Impressionisten anschloß, deren künstlerische Phantasie rein malerisch arbeitete, anderseits aber freie deutsche Künstlerpersönlichkeiten hervorbrachte, die auch ihre Gegenstände aus dem Reich der Phantasie herbeiholten. Die Grenze ist nicht scharf zu ziehen. Die „Sezessionen", die sich von den alten Kunstgenossenschaften lossagten, waren sich einig in der Abkehr von allen, wenn auch noch vor einem halben Menschenalter modern gewesenen, jetzt wieder akademisch gewordenen Schulrichtungen. Wenn sie einerseits den Impressionismus als Maßstab ihrer neuen Moderne ansahen, so ließen sie von den deutschen Malern, die wir kennengelernt haben, doch z. B. nicht nur Leibl (S. 299), der noch von unseren Jungen gefeiert wird, sondern auch Ed. v. Gebhardt (S. 295) wegen seiner Unabhängigkeit von den Schulüberlieferungen gelten. Neben den deutschen Phantasiekünstlern, die immer wieder zu dichterischen Vorwürfen zurückkehrten, standen aber auch außerhalb der französischen Eindrucks- und Freilichtmalerei eine Anzahl von deutschen Meistern, die die literarisch unbelastete Natur mit ihren eigenen Augen sahen und in ihrer besonderen Art wiedergaben. Daß ausgeprägte Künstlerpersönlichkeiten jedes Volkes auch eine völkische Sonderkunst erzeugen, liegt in der Natur der Sache. Daß wir im Gegensatz zu anderen den deutschen Meistern dieser Art, ohne sie zu überschätzen, eine besondere Anteilnahme entgegenbringen, brauchen wir nicht zu wiederholen. Die alten örtlichen Schulzusammenhänge aber, an die unsere Darstellung bisher anknüpfte, verloren jetzt eben durch die „Sezessionen" von ihnen ihre leitende Bedeutung.

An der Spitze der impressionistischen Gruppe steht der Präsident der Berliner Akademie, Max Liebermann (geb. 1847; Schriften von Rosenhagen, Scheffler, Pauli, Hancke, Avenarius, Friedländer), der, von Steffeck in Berlin und Munkácsy in Paris ausgegangen, sich anfangs an Millet, den großen Franzosen, und an Israels, den tüchtigen Holländer, hielt, um schließlich den Einfluß Manets in sich aufzunehmen und zum Führer der impressionistischen Bewegung in Deutschland zu werden. Schwarzschattig sind noch seine Schusterwerkstatt von 1871 und seine „Gänserupferinnen" von 1872 in der Nationalgalerie. Von Millet (S. 251), aber auch schon von Manet beeinflußt, erscheint er in der Nähschule von 1876 zu Elberfeld, und dem lichterfüllten Amsterdamer Waisenhausgarten von 1882 zu Frankfurt, vor allem aber in seinen großen Hauptbildern, wie der Flachsscheuer von 1887 in Berlin, den Netze-

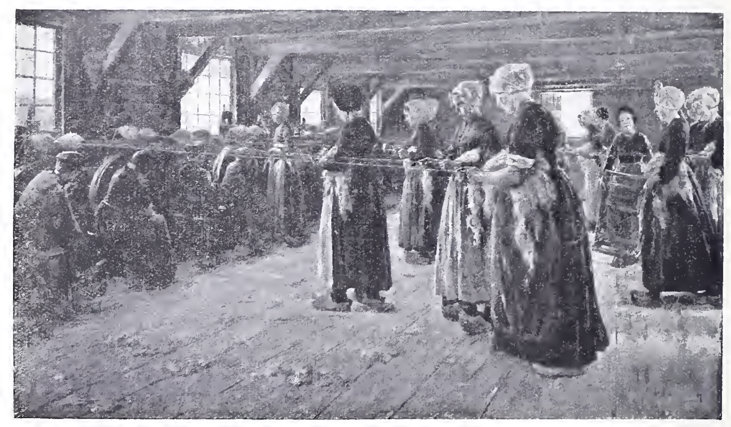


Abb. 113. Flachsscheuer. Gemälde von Max Liebermann in der Nationalgalerie zu Berlin.
Nach Photographie der Photographischen Union in München.

flickerinnen von 1888 in Hamburg und der Ziegenhüterin von 1890 in München. Biblische Begebenheiten hat Liebermann nur äußerst selten gemalt. Aber seinem Christusknaben im Tempel von 1879 in Hamburg wird niemand überzeugendes Wirklichkeitsleben absprechen; und seinen Triumph der Delila von 1902 in Frankfurt, dem 1909 das Leipziger Bild gleichen Inhalts folgte, schätzen wir wegen seines in kühner Linienführung emporgegipfelten Augenblickslebens. Immer breiter und skizzenhafter, aber auch immer einheitlicher, immer lichter und farbiger werden seine jüngeren Garten-, Flußufer- und Seestrandbilder, wie der Biergarten von Brannenburg (1893) im Luxembourg zu Paris und wie seine zahlreichen, zum Teil in Pastell ausgeführten Bilder der Hamburger Kunsthalle von dem Polospiel im Jenisch'schen Parke von 1902 bis zu dem Garten des Künstlers in Wannsee von 1918. Als Bildnismaler erscheint Liebermann dem alten Holländer Frans Hals (Bd. 5, S. 303) am nächsten verwandt. Man vergleiche namentlich in der Hamburger Kunsthalle sein köstliches Bildnis des Bürgermeisters Petersen von 1895 mit dem Selbstbildnis des Meisters von 1909. Sein „Hamburgischer Professorenkonvent" von 1906 ebendort erneuert die altholländischen Regentenstücke. Die

Hamburger Kunsthalle besitzt nicht weniger als 46 Bilder seiner Hand; aber auch in Berlin, in Leipzig und in Dresden ist er gut und vielseitig vertreten. An Schärfe der Beobachtung und der Wiedergabe von Natur und Leben hat Liebermann in Deutschland kaum seinesgleichen. In seiner modernen Art pulsiert aber immer noch altmeisterliches Stilgefühl. Auf wie sicherer räumlicher Anschauung z. B. seine Flachsscheuer (Abb. 113) ruht, wird keinem entgehen. Gerade Liebermann, der seine Kunstanschauung auch schriftlich verteidigt hat, hat darauf hingewiesen, daß die künstlerische Einbildungskraft sich völlig unabhängig von gegenständlich-dichterischer Einbildungskraft in jedem gut angeordneten und gemalten Bilde äußern könne und müsse.



Abb. 114. „Lasset die Kindlein zu mir kommen." Gemälde von Fritz von Uhde im Städtischen Museum zu Leipzig. Nach Photographie der Photographischen Union in München.

Fritz von Uhde (1848—1911; Schriften von Bierbaum, Meißner, Ostini, Rosenhagen, Elias) machte technisch einen ähnlichen Entwickelungsgang durch wie Liebermann. Seine innere Künstlernatur aber ist der Eduard von Gebhardts (S. 295) verwandt: auch ihn nahmen, seit er sich selbst gefunden, vornehmlich einfache religiöse Stoffe in Anspruch; und er stellte die heiligen Gestalten sogar vielfach in der Kleidung der Gegenwart, die heiligen Geschehnisse also als unmittelbare Erlebnisse dar. Jede Pose verschmähend, kehrt er auch in seinen schlichten Sittenbildern, die manchmal zugleich Familienbildnisgruppen im Freien sind, zur Einfachheit und Klarheit der Natur zurück. Schon seine trefflichen „Trommler" von 1883 in Dresden enthalten das ganze Freilichtprogramm des Impressionismus. Dann folgten bis zur Mitte der neunziger Jahre seine berühmtesten religiösen Bilder, die vielfach doch einen Mittelweg zwischen dem Gesamtsehen des Impressionismus und dem Einzelsehen des älteren Realismus zu suchen scheinen: „Lasset die Kindlein zu mir kommen" in Leipzig (Abb. 114), „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast" in Berlin, das eigenartig angeordnete, farbig prächtige „Abendmahl" in Stuttgart, das duftig gemalte, innig beseelte, von himmlischem und irdischem Lichte durchglühte

Triptychon der Geburt Christi in Dresden, die ganz verinnerlichte „Bergpredigt“ in Budapest, der „schwere Gang“, das „Noli me tangere“ und die Himmelfahrt Christi in München. Das „Tischgebet“ vertritt ihn würdig im Luxembourg-Museum zu Paris. Von seinen Bildnissen ist namentlich das des Schauspielers, der seine Rolle lernt, in Christiania unmittelbar erschaut. Von Uhdes späteren, schlicht zuständlichen Bildern seien die „Sommerfrische“ (1899) in Dresden und das große Atelierbild der Münchener Sezessionsausstellung von 1908 hervorgehoben. Gerade Uhde zeigt, daß man technisch französischer Impressionist und doch innerlich ein echt deutscher Künstler sein kann.

Hatte der Sachse Uhde die neue Richtung in München befestigt, so trug der Lübecker Gotthard Kuehl (1850—1915; Aufsätze von Elias und von Schumann), der Diez-Schüler in München gewesen war, sich aber in Paris weitergebildet hatte, sie frisch und folgerichtig von der bayrischen nach der sächsischen Hauptstadt. Seit 1895 in Dresden tätig, gehörte Kuehl zu den farbenfreudigsten und selbständigsten Vertretern des Pariser Impressionismus in Deutschland. Seine sittenbildlichen Darstellungen in hellbeleuchteten Binnenräumen, von denen sein Lübecker Altmännerhaus in Berlin, die „Traurigen Nachrichten“ und das Triptychon des Lübecker Waisenhauses in Dresden hervorgehoben seien, und seine breit und malerisch aufgefaßten Stadtbilder, wie die Hamburger Außen- und Innenansichten in der Hamburger Kunsthalle, die Lübecker Bilder im Lübecker Museum und die Dresdner Bilder in Leipzig und Dresden, schmücken zahlreiche deutsche Sammlungen. Kuehls starkfarbige Ansichten Neu-Dresdens mit seinem Strome, seiner Terrasse, seinen Brücken, Kuppeln und Türmen im Rathaus und im Stadtmuseum Dresdens verleihen der alten „Vedutenmalerei“ neues, künstlerisches Leben.

Seinem Alter nach schließt sich hier einer der machtvollsten deutschen Meister der Übergangszeit ins 20. Jahrhundert an, der in der Regel mit Leibl (S. 299), seinem Freunde und Lehrer, zusammen genannt wird, aber als entschiedener impressionistisch doch dieser späteren Gruppe zuzurechnen ist: der Heidelberger Wilhelm Trübner (1851—1917), über den unter anderen Rosenhagen, Voll, Beringer, Stamm, Fuchs und Corinth geschrieben haben. Trübner, der von 1896 bis 1903 in Frankfurt lebte und lehrte, dann aber nach Karlsruhe berufen wurde, hatte sich anfangs, wie sein Freund Hans Thoma, im Sinne der realistischen Dunkelmalerei Courbets entwickelt. Vortreffliche frühe Bilder seiner Hand aus den siebziger Jahren sind namentlich das Kanapeebild von 1872 in Berlin, das Atelierstück von 1872 in München, das Selbstbildnis von 1873 in Dresden und das Kloster im Chiemsee von 1874 in Berlin. Im „Historienbilde“, wie dem Leichnam Christi von 1874 in Hamburg und dem Titanenkampf in Karlsruhe, versuchte Trübner sich nur vorübergehend. Bald aber entwickelte er sich zu einem entschiedenen Impressionisten, dessen flotte, breite, stets auf die Gesamtwirkung hinarbeitende Malweise gleichwohl niemals an irgendein französisches Vorbild erinnert, sondern durchaus selbständig und deutsch wirkt. Gegenständlich entwickelte er sich einerseits zum eigenartigen, in kühlem Baumgrün und lichtem Himmelblau schwelgenden Landschaftsmaler heimischer Gegenden, anderseits zu einem vorzüglichen, die wesentlichen Charakterzüge der Dargestellten sicher und malerisch mit breiten Pinselstrichen zusammenfassenden Bildnismaler. Namentlich die mächtigen lebensgroßen Reiterbildnisse seiner späteren Zeit, wie das einer Dame in der Berliner und das der Dresdner Galerie, nehmen eine Stellung für sich in der Geschichte der Bildnismalerei ein. Von anderen Bildnissen sei das des Bürgermeisters Mönckeberg von 1905 in Hamburg hervorgehoben. Von seinen Landschaften, deren gesundes Freilicht echter ist als das grau-nervöse anderer Meister, zeigen das Kloster Seeon von 1892 in Hamburg, das

Kloster Auerbach von 1899 in Frankfurt und der Siegfriedbrunnen im Odenwald von 1902 in Berlin und das Schloß Hemsbach (Abb. 115) in Dresden seine eigentliche Eigenart.

Stärker französischer beeinflußt als Trübner wirken innerhalb der deutschen „Moderne" jener Zeit Meister wie der Holsteiner Hans Olde, der Altpreuße Leopold Graf von Kalckreuth und der Hesse Karl Bantzer. Hans Olde (1855—1917), der von 1902 bis 1911 Leiter der Weimarer Kunstschule gewesen war, verarbeitete impressionistische und neuimpressionistische Pariser Studien mit gründlicher eigener Naturbeobachtung zu flott und breit hingesetzten, lebens- und stimmungsvollen Darstellungen ländlichen und städtischen Lebens unter freiem Himmel, wie der „Wintersonne" von 1892 in Berlin und dem Bauern mit dem Stier von 1896 in Dresden. Er malte aber auch gute Bildnisse, wie das seines Landsmannes, des Dichters Klaus Groth, von 1899 in Hamburg. Verwandten Wesens war Leopold Graf von Kalckreuth (geb. 1855), über den Scheffler und Westheim schrieben. In Weimar und München gebildet, lehrte Kalckreuth nacheinander in Weimar, Karlsruhe und Stuttgart, ließ sich aber schließlich in Eddelsen bei Hamburg nieder. Anfangs malte er, von den gleichzeitigen Holländern beeinflußt, vorzugsweise Bilder des Landlebens, dann aber auch ruhig beseelte Familienstücke, Hamburger Hafenbilder und Bildnisse von feiner künstlerischer Haltung. Sein „Regenbogen" von 1896 in München und seine Ährenleserin von 1894 in Stuttgart, kennzeichnen seine Naturnähe impressionistischer Art. Manchmal, wie in den beiden nebeneinandersitzenden Gänsehüterinnen von 1892 in Dresden, die als „Das Alter" bezeichnet werden, suchte er Fühlung mit sinnbildlichen Deutungen. Als Ansichten- und Bildnismaler ist der immer schlicht, klar und natürlich sehende und feinfühlig malende Meister namentlich in Hamburg vertreten, dessen Kunsthalle zwölf Bilder seiner Hand besitzt. Von den Bildnissen sei das Lichtwarks von 1912, von den Hafenbildern die Sonntagsstimmung auf der Elbe von 1901 hervorgehoben. Aber auch das Zimmer mit dem Bildnis seiner Gemahlin in Dresden gehört zu seinen feinsten Schöpfungen.



Abb. 115. Schloß Hemsbach. Gemälde von Wilhelm Trübner in der Staatsgalerie zu Dresden. Nach J. A. Beringer: Trübner.

Karl Bantzer (geb. 1857; Aufsatz von Back), lebte, nachdem er sich seine Reife in Paris geholt, seit 1881 hauptsächlich in Dresden, wo er von 1896 bis 1917 Akademieprofessor war; dann zog er als Akademiedirektor nach Kassel. Bantzer schuf abwechselnd

eindringlich gesehene und modern wiedergegebene Vorgänge aus dem hessischen Bauernleben, wie das Abendmahl in einer hessischen Dorfkirche von 1892 in Berlin, vornehm aufgefaßte Bildnisse, wie das des Verfassers dieses Buches von 1911 in Hamburg, und stille, duftige Freilichtlandschaften, wie das Geberngrundbild von 1894 in Dresden.

Zu den Gründern der „Sezession" in Deutschland gehört dann vor allem noch der Ostpreuße Lovis Corinth (geb. 1858), über den außer ihm selbst z. B. Biermann, Pauli, Schwarze und Friedeberger geschrieben haben. Als Schüler Löfftz' in München und Bouguereaus in Paris gehörte Corinth, der sich 1900 in Berlin niederließ, von Haus aus nicht zu den Impressionisten, sondern zu den Freilichtrealisten, die vielleicht eine Gruppe für sich bilden. Ausgesprochener Realist, wetteifert er mit Rubens in der fleischigen Wiedergabe üppiger nackter Weiblichkeiten. Derb bis zur Zügellosigkeit, versöhnt er doch immer wieder durch die frische Urwüchsigkeit seiner Auffassung, die Meisterschaft seiner breiten Pinselführung und die Klarheit seiner Färbung. Alle Stoffe sind ihm recht. Bildnisse und Landschaften erfüllt er mit warmem Eigenleben. Sein züchtiges Bildnis seiner Frau als „Donna Gravida" (1909) und seine Inntallandschaft (1910) in Berlin, sein mächtiges nacktes Modell „Bathseba" in Dresden, seine beiden Bildnisse des Geschichtschreibers Ed. Meyer und seine Köhlbrandlandschaft in Hamburg zeigen ihn von seinen besten Seiten. Noch im Privatbesitze befinden sich so charakteristische Bilder seiner Hand wie die Totenklage von 1908 (Abb. 116). Corinth selbst betont das Deutschtum seiner Kunst.

Eine verwandte, aber impressionistischere, Auffassung zeigt die Kunst Max Slevogts (geb. 1868), den z. B. Voll, Hancke und Scheffler gewürdigt haben. Von der Diez-Schule in München ausgegangen, war er 1889 in Paris und lebte seit 1901 in Berlin. Slevogt huldigt ohne Zweifel der impressionistischen Freilichtmalerei, aber auch er in deutscher Sonderfassung, derber, kraftvoller, aber auch weniger feinnervig als die französischen Zeitgenossen gleicher Richtung. Auch Slevogt malte gleichwertig Menschen und Landschaften, mit breiter, wenn auch nicht sonderlich beseelter Anschaulichkeit. Den Sänger d'Andrade als Don Juan hat er 1902, 1903 und 1912 gemalt. Der „weiße" d'Andrade, das Champagnerlied singend, befindet sich in Stuttgart, der schwarze d'Andrade in der Komthurszene befand sich 1918 noch bei dem Sänger selbst in Harzburg; das Berliner Bild von 1912 stellt die Kirchhofszene dar. Dresden besitzt Slevogts malerisch starkes Bild von 1903, das den christlichen Ritter durch nackte Haremsfrauen siegreich hindurchtaumeln läßt, und die große Folge unmittelbar und farbig erschauter ägyptischer Landschaften. Auch die „Feierstunde" in München und die Bergwiese von 1914 in Berlin zeigen den Meister in seiner ganzen Frische und Naturnähe.

Andere Meister dieses Geschlechts stehen erst mit einem Fuße in der damals neuen Richtung. Janssens tüchtiger Düsseldorfer Schüler Artur Kampf (geb. 1865; Aufsatz von Plietzsch), der zeitweilige Präsident der Berliner Akademie, bevorzugte die Darstellung eigentlich unmalbarer vaterländischer Geisteskämpfe, wie die Einsegnung der Freiwilligen von 1813 in Karlsruhe und die Rede Fichtes an die deutsche Nation in der Berliner Universität. Der feinfühlige Stuttgarter Robert Haug (geb. 1857) verwertete in seinen Hauptbildern wie „die Preußen bei Möckern" von 1888 in Stuttgart, „Im Morgenrot" von 1891 in Dresden und „Am Wachtfeuer" von 1899 in Bremen die Stimmungen und Uniformen des Jahres 1813. Mit eigenartiger breiter Kraft aber schloß sich der damals „neuen Richtung" Ludwig Dettmann in Königsberg (geb. 1865) an, der mit frischen Darstellungen aus dem Strand- und Landleben in Berlin, Hamburg und Dresden vertreten ist, Aufsehen aber mit seinen

dreiteiligen, Geschichtsbildern, wie der heiligen Nacht von 1893 in der Modernen Galerie zu Venedig erregte. Von seinen Wandgemälden sind seine lebendigen Bilder aus der Geschichte Altonas (1898) im Rathaus dieser Stadt impressionistisch-realistisch empfunden, monumentaler aber seine Darstellungen von 1813 an der Schauseite der Königsberger Akademie (1913), die im Anschluß an Erler (S. 315) schon flächen- und linienhafter durchgebildet sind.

Einem entschiedenen Impressionismus folgte in München und in Stuttgart, wohin er berufen wurde, der Schwabe Christian Landenberger (geb. 1862; Aufsatz von Baum), der, dem landschaftlichen Sittenbild ergeben, vor allem, wie schon seine Bilder in Berlin und in München zeigen, badende Knaben luft- und lichtumflossen liebenswürdig zu schildern weiß, folgte in Stuttgart Carlos Grethe (1864 bis 1913; Aufsatz von Lehrs) der zu früh verstorbene Hamburger, der, wie seine Bilder in Hamburg und in Dresden zeigen, Lotsen und Seefischer in ihren Booten, aber auch Strand- und Hafenvorgänge breit, wuchtig und naturfrisch wiederzugeben verstand. Weiter in selbständigem Impressionismus noch geht Robert Sterl (geb. 1867) in Dresden, dessen von Lampenlicht durchglühte Konzert- und Dirigentenbilder, die man in Dresden sieht, nicht minder urwüchsig sind wie seine vom Sonnenlicht durchleuchteten Arbeiterbilder aus Steinbrüchen und Flußufern, seine Bilder aus Rußland und seine unmittelbar erfaßten Bildnisse, die man ebenfalls in Dresden kennenlernen kann.

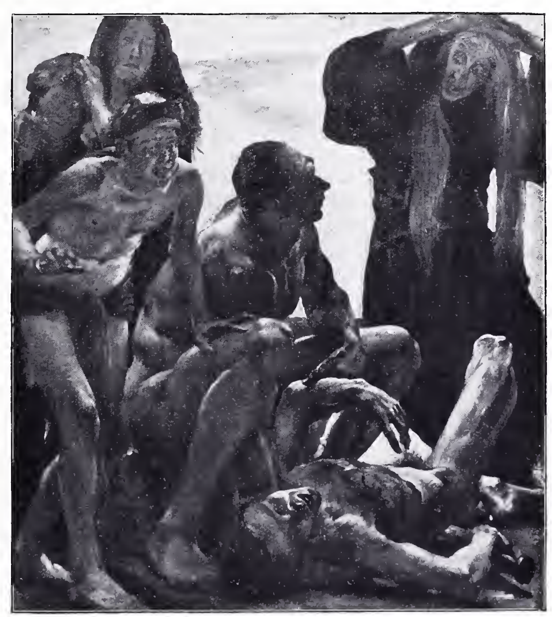


Abb. 116. Totenklage. Gemälde von Lovis Corinth. Mit Genehmigung der Hofkunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.

Voll sezessionistisch wirken aber auch die Schöpfungen der feinfühligen Meisterin Dora Hitz (geb. 1856; Aufsatz von Scheffler), die sich 1880 bis 1890 in Paris durch Carrière (S. 262) beeinflussen ließ, dessen zartes Helldunkel aber ins Farbigere übertrug. Meist malte sie Bildnisse oder bildnisartige Gestalten, wie die in Berlin und in Leipzig, die im Freien ein halbschattiges Dämmerlicht umzieht; und ganz impressionistisch malt auch Konrad von

Kardorf (geb. 1877), der sich in sprechenden Bildnissen, wie dem seines Vaters in Berlin, und in lichtvollen Landschaften, die sich noch im Privatbesitz befinden, von seinen besten Seiten zeigt.

Waren alle diese „Sezessionisten", „Impressionisten" und Freilichtkünstler Figuren- und Landschaftsmaler zugleich, und gehören die Landschaften mancher dieser Meister zu den besten dieser Richtung, die in Deutschland gemalt worden, so treten uns andere Sezessionisten zunächst oder doch hauptsächlich als Landschafter entgegen. Das Menschen- oder Tierleben in der Landschaft zu übersehen, liegt nicht im Wesen des Impressionismus.

Von den norddeutschen Landschaftern gehören Friedrich Kallmorgen (geb. 1856), der von Schönleber (S. 301) und Gude (S. 296) ausgegangene Altonaer, über den Dreßler und Osborn schrieben, mit seinen belebten Hafen-, Straßen- und Flußlandschaften, und der Berliner Hans Herrmann (geb. 1858), der vorzugsweise holländische Grachten mit dem still-geschäftigen Treiben an ihnen malt, erst halb dem Impressionismus an. Voller vertrat ihn eine Zeitlang Th. Hagen (1842—1919; Aufsatz von Corwegh) in Weimar, der geschickte wandelbare Landschafter, der sich schon in Dresden von seinen verschiedenen Seiten zeigt, vertritt ihn aber auch der tüchtige von noch verschiedeneren Richtungen ausgegangene Philipp Franck (geb. 1860) in Berlin. Als ausgesprochene Impressionisten wirken in Hamburg Artur Illies (geb. 1870; Aufsatz von Kullberg) z. B. in seinen drei hellen, luftigen Landschaften der dortigen Kunsthalle, in Berlin und Travemünde Ulrich Hübner (geb. 1872; Aufsatz von Elias) z. B. in dem Bilde seines Travemünder Landhauses in Berlin, in Düsseldorf Max Clarenbach (geb. 1880) z. B. in seinem Vorfrühling der Nationalgalerie, in Berlin Theo von Brockhusen (geb. 1882; Aufsatz von Plietzsch) z. B. in seiner feinen und großzügigen Schlesischen Landschaft von 1918 in Berlin. Brockhusen ging mit seinen reifen Bildern schon zur jüngeren „synthetischen" Richtung über, die den Linienzügen selbständige künstlerische Werte zurückgab. Über den Impressionismus hinaus reicht auch die Landschaftskunst des vornehmsten und zugleich echtesten Berliner Landschafters dieser Richtung, des Brombergers Walter Leistikow (1865—1908), den z. B. Weisbach und Bie gewürdigt haben. Leistikow begann mit guten halbimpressionistischen Bildern wie den Ziegeleien am Wasser in Dresden, malte dann eine Zeitlang, vom Kunstgewerbe und seinem damaligen „Jugendstil" gefangengenommen, Märchenlandschaften in willkürlichen Formen und Farben, fand sich schließlich aber selbst in der neuartig stilisierenden Wiedergabe nordischer Buchen- und Kiefernwälder, namentlich derer des Grunewaldsees, deren Formen und Farben er in großen Rhythmen zusammenfaßte. Bilder seiner reiferen Zeit, die zu den besten ihrer Art gehören, sieht man z. B. in Berlin, in Hamburg, in Bremen, in Leipzig, in Dresden und in München.

Aus Düsseldorf gingen zwei Meister, ein älterer und ein jüngerer, hervor, die ihre eigenen Wege einschlugen. Der ältere ist der Westfale Ernst te Peerdt (geb. 1852; Schrift von ihm selbst, Aufsatz von Wedderkopp), der sich in München zu durchaus selbständigem Sehen hindurchrang, das er auch schriftlich erläuterte. Bilder seiner Hand sind z. B. das Salzachtal von 1889 in Hamburg und die Schwabinger Landschaften von 1880 im Museum zu Elberfeld. Waetzold bezeichnet Ernst te Peerdt als einen der entscheidenden Zeugen dafür, daß der Impressionismus nicht eine von Frankreich nach Deutschland künstlich verpflanzte Mache sei, sondern ein notwendiger Lebensabschnitt auch im Dasein der deutschen Malerei. Der jüngere dieser Meister ist der Kölner August Deusser (geb. 1870), der in Düsseldorf zu den ersten folgerichtigen Impressionisten gehörte, hier 1910 aber den „Sonderbund" gründete, der schon dem Nachimpressionismus zustrebte. Die Umrisse wurden wieder betont, die Gesamtwirkung

wurde für einen „Blickpunkt“ berechnet, die Farben nach optischen Gesetzen zusammengestellt. Bilder von Deussers Hand sieht man in den Museen von Barmen, Magdeburg und Zürich, im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln und im Folkwang-Museum zu Hagen.

In Dresden hatten Bantzer (S. 309) und Kuehl (S. 308) in verschiedener Art die impressionistische Freilichtlandschaft gepflegt. Man redete in Dresden einmal von einer Goppelner Schule. In der Ausbeutung der stillen Reize des Geberngrundes bei Goppeln hatten sich zunächst, außer Karl Bantzer, Wilhelm Ritter (geb. 1880) und Paul Baum (geb. 1859) hervorgetan, die mit tüchtigen Bildern in Dresden vertreten sind. Alters- und Gesinnungsgenosse Baums war Artur Stremel (geb. 1889), der von Dresden nach München übersiedelte. Paul Baum aber, der in Knokke, dem kleinen belgischen Seebad, einen Kreis von Gesinnungsgenossen um sich sammelte, zog später nach Berlin und ging zur Farbenteilungsmanier des Neuimpressionismus über. Sein Hauptgenosse in der Verwertung dieser Technik, die er mit dem Pinsel ausübte und mit der Feder verteidigte, ist Kurt Herrmann (geb. 1854) in Berlin. Die Nationalgalerie besitzt sein 1911 gemaltes Gartenhaus van de Veldes in Weimar, das die ganze Leuchtkraft der Farbentupfmanier erreicht.

An Kuehl in Dresden aber schloß sich unter dem Namen der „Elbier“ ein Kreis jüngerer, begabter, landschaftlich und innenräumlich gerichteter Sezessionisten an, die das Alltags- und Festtagstreiben der Menschen geschickt in den Rahmen ihrer Darstellungen mit einbezogen. Der Ungar Ferdinand Dorsch (geb. 1875) und der Schleswiger August Wilckens (geb. 1870) bevorzugen figürliche Vorgänge in Binnenräumen; der Leipziger Fritz Beckert (geb. 1877) und der Danziger Artur Bendrat (geb. 1872) betonen die Landschaft und das Stadtbild. Der Dresdner Georg Erler (geb. 1871) ist hauptsächlich als Radierer bekannt. Die Maler dieser Richtung lernt man am besten in den Dresdner Sammlungen kennen.

Meist von Düsseldorf ausgegangen und kaum von Frankreich beeinflußt waren die Landschafter, die in Worpswede in der Nähe von Bremen eine Gemeinschaft im Sinne der Heimatkunst bildeten. Man pflegt sie als Worpsweder Schule zu bezeichnen. Sie wollten die schlichte und doch so malerische norddeutsche Heide-, Moor- und Kanallandschaft mit ihren farbigen Bauernhäusern und ihren kräftigen Bewohnern sehen, wie sie ist, und ohne Schulvoreingenommenheit im Lichte wechselnder atmosphärischer Erscheinungen frisch und wuchtig wiedergeben. Zu den Begründern dieser Gruppe gehörte Fritz Mackensen (geb. 1866), der 1909 nach Weimar berufen wurde. Ihre anderen Hauptvertreter waren Otto Modersohn (geb. 1855), Karl Vinnen (geb. 1863), Hans am Ende (geb. 1864), Fritz Overbeck (1869—1909) und Heinrich Vogeler (geb. 1872), der mit feinerem Pinsel und literarisch-poetischerem Sinn als die übrigen bald ins ideal Altdeutsche überging. Bilder dieser tüchtigen, frischen Meister, deren Bestrebungen schon durch die Schrift, die der Dichter Rainer Maria Rilke ihnen gewidmet hat, ihre Weihe empfangen haben, findet man in Bremen, Hamburg, Dresden und anderen norddeutschen Sammlungen. Mackensen ist mit seiner „Scholle“ in Weimar, Modersohn ist mit seinem „Sturm im Teufelsmoor“ auch in München gut vertreten.

Eine Sonderstellung zwischen Impressionismus und neuartiger Massen- und Flächenzusammenhaltung nimmt der vielseitige, reichbegabte Landschafter Eugen Bracht (1842—1921) ein, dem namentlich Biermann gerecht geworden ist. Von Schirmer und Gude in Karlsruhe ausgegangen, lehrte er in Karlsruhe, in Berlin und in Dresden, zog sich aber 1918 nach Darmstadt zurück, wo er seine Jugend verbracht hatte. Ein breiter raumkünstlerischer, manchmal sogar theaterhafter Zug geht durch seine Schöpfungen aller Zeiten hindurch. Vergleicht

man im Darmstädter Landesmuseum seinen Eichwald bei Schwanheim von 1861 mit dem phantastischen Gestade der Vergessenheit von 1889, mit dem impressionistischen Hüttenwerk von 1906 und der auf eigenartigen, von Weiß gestützten Tonwerten gegründeten Dünenlandschaft von 1908, so würde man kaum glauben, demselben Künstler gegenüberzustehen. Aber eine gewisse Einheitlichkeit der Empfindung bindet alle seine Schöpfungen doch aneinander.

In Süddeutschland gab es zunächst in München, dessen Sezessionen Paulus geschildert hat, eine Reihe tüchtiger Landschafter der damals „neuen Richtung", die Impressionismus und Freilicht maßvoll mit einheimischen Überlieferungen verschmolzen: Meister wie Fritz Baer (1850—1919), der in Bildern wie dem „Vorfrühling" in Bremen und dem „Herbstabend" in München noch kaum über die Schule von Barbizon (S. 248) hinausstrebte, seit 1890 aber die Alpenwelt mit neuem Monumentalsinn der Kunst zu erschließen suchte, wie Benno Becker (geb. 1860), einer der Gründer der Münchener Sezession, der anfangs dem Ostseestrande, später, schon in seiner toskanischen Landschaft in München, dem schönen Süden neue Reize abzugewinnen suchte, und wie Hans von Bartels (1856—1913), der frische Strand- und Seemaler, der z. B. in München und in Hamburg, aber auch im Luxembourg in Paris vertreten ist. Auch Richard Kaiser (geb. 1868), dessen Bodenseelandschaft 1904 für die Neue Pinakothek in München erworben wurde, war Sezessionist.

Im Übergang zu neuartiger Stilisierung aber stehen hier die Landschafter, die in der bayrischen Hochebene die Dachauer Schule bildeten. Der älteste von ihnen, der Schwabe Ludwig Dill (geb. 1846), war noch Pilotyschüler gewesen, hatte sich dann an Schönleber (S. 301 und unten) angeschlossen und sich in Frankreich weiterentwickelt. Dill gehörte 1893 zu den Gründern der Münchener Sezession, deren erster Vorsitzender er von 1894 bis 1899 war. 1897 gründete er die Dachauer Schule; seit 1899 wirkte er als Lehrer der Karlsruher Akademie. Von halbimpressionistischen venezianischen Lagunenbildern, wie denen in Stuttgart von 1882, in Dresden von 1886, ging er in den neunziger Jahren zu völlig neuaufgefaßten, meist baumreichen Landschaften über, die, weich und tonig gemalt, doch die Licht- und Schattenteile des Bildes in duftig umrissenen Flächen raumkünstlerisch gegeneinander abwogen. Sein Abendfrieden von 1900 in Dresden, sein Pappelwald von 1904 in München und sein Moosbach von demselben Jahre in Bremen sind Musterbeispiele dieser Art. Neben Dill waren die Hauptmeister der Dachauer Schule Artur Langhammer (1855—1901), dessen „Vesperbrot" in der Neuen Pinakothek hängt, und Adolf Hölzel (geb. 1853), der eine besondere Theorie rhythmischer Massenverteilung vertrat. In der Neuen Staatsgalerie in München hängt seine „Hausandacht". Nach Stuttgart berufen, ging er später zu völlig raumkünstlerischen Schöpfungen über (S. 466, 491).

In Karlsruhe hatte Liers Schüler Gustav Schönleber (1851—1917; Aufsätze von Beringer und von Hausenstein), der in Frankreich die dortige Freilichtmalerei kennengelernt hatte, dreißig Jahre lang, von 1880 bis 1910, seine weiche, geschmeidige, lichtvolle, doch nie über die Verwertung nordischer oder italienischer Natureindrücke hinausstrebende Landschaftsmalerei geübt und gelehrt, die man in den meisten Galerien Deutschlands kennenlernt. In welcher Richtung Dill über ihn hinausging, haben wir schon gesehen. Von Schönlebers eigentlichen Schülern brachte namentlich Hans von Volkmann (geb. 1860) es mit seiner ruhigen, großzügigen und doch nicht eigentlich stilistischen Erfassung echt deutscher Landschaften zu wohlverdienten Erfolgen.

In Stuttgart vertrat der Landschaftsmaler Otto Reiniger (1863—1909; Aufsatz von Baum) den Freilichtimpressionismus in besonders ausgeprägter und doch den Franzosen

nicht nachgeahmter, sondern auf deutsche Art nachempfundener Weise. Ganz weich, ganz breit, nur aus gewisser Ferne erkennbar strich er seine stimmungsvollen Landschaften wie das Eisacktal und den Blütenbaum in Stuttgart und die Flußlandschaft in Dresden hin.

Neben der Landschaftsmalerei spielte die Stilleben- und Blumenmalerei, die beinahe zu gegenstandsloser, absoluter Kunst wird, eine Rolle im Impressionismus Deutschlands. Doch haben nur wenige der zahlreichen Meister, die sich diesem Fach mit Geschmack gewidmet haben, Eingang in unsere großen öffentlichen Sammlungen gefunden. Emil Rudolf Weiß (geb. 1875; Aufsatz von Heimann), der übrigens auch ausgezeichnete Bildnisse malt, ist wenigstens in der Bremer Kunsthalle mit seinen 1904 in Paris gemalten Pfirsichen vertreten. Nur der Wiener Karl Schuch (1846—1903; Schriften von Rosenhagen und Biermann), der in Deutschland zum engeren Kreise Leibls und Trübners gehörte, hat Gnade vor den Augen fast aller Sammlungsdirektoren gefunden. Seine kostbaren, auf feine Farbenrhythmen eingestellten Fruchtstücke und Stilleben, denen sich auch einige großempfundene Landschaften anschließen, trifft man in Bremen wie in Hamburg, in Dresden wie in Berlin, in München wie in Wien; die Kunst steht ihm schon höher als der Natureindruck.

Wir müssen innerhalb der älteren naturnahen Sezessionskunst aber doch noch auf einige Sonder-Erscheinungen eingehen. In München fanden sich eine Reihe jüngerer Impressionisten, die lebensgroße Menschen, breit und voll hingesetzt, in tonigen Freilichtlandschaften malten, zu dem Sonderbund der „Scholle" zusammen, zu dem z. B. Walter Georgi (geb. 1871), der in Leipzig vertreten ist, Walter Püttner, der in München und in Bremen vorkommt, Leo Putz (geb. 1867; Schrift von Michel), den man in Dresden, München und Leipzig kennenlernt, Adolf Münzer (geb. 1870), dessen überlebensgroße Dame im Birkenwald von 1906 in München hängt, und Erich Erler-Samaden (geb. 1870), dessen Vorfrühling von 1901 in München Alpenluft atmet, gehören. Hausenstein hat nicht ganz unrecht, wenn er die äußerliche Art dieser Meister als „Plakatstil" bezeichnet. Ihnen schließt auch Fritz Erler (geb. 1868; Schrift von Ostini) sich an, der in seiner großzügig flächigen Wandmalerei, deren Erfordernissen entsprechend, der Naturnähe entsagt. Seine Kraft entfaltete sich 1898 an der Ausstattung des Musiksaales des berühmten Mediziners Neißer in Breslau. Wirkte er hier noch starkfarbig und fast naturalistisch, so ging er 1907 in seinen fünf Fresken der vier Jahreszeiten und „Alter und Jugend" in Thierschs Kurhaus zu Wiesbaden vollends zum farbenblassen Flächen- und Linienstil über, den er 1912 in seinen Fresken „Germanische Vorzeit", Mittelalter und Neuzeit im Festsaal des Rathauses zu Hannover in etwas abgewandeltem Vortrag weiterbildete.

Sonderwege ging vielfach die 1897 gegründete Wiener Sezession, mit der Hevesy sich schon früh beschäftigt hat. Weicher, nervöser, absichtlicher als ihre reichsdeutsche Schwester, von der Naturnähe in einigen ihrer Hauptmeister schon früh zu hysterischer Vergeistigung abschwenkend, hat sie doch feine künstlerische Reize auszulösen verstanden. Mit der gleichzeitigen, etwas kleinlichen Wiener kunstgewerblichen Zierweise eng verflochten, hat sie am meisten Impressionistisches in den Landschaften und Innenraumdarstellungen Karl Molls (geb. 1861), der auch in München und in Dresden vertreten ist, und den feingestimmten Landschaften Ferdinand Andris (geb. 1871), den man in den Wiener Sammlungen kennenlernt, bewahrt. Ihr Hauptmeister Gustav Klimt (1862—1918; Aufsätze von Haberfeld, von Lux und Glück) aber, von dessen früheren Schöpfungen die Deckenbilder im Burgtheater sich noch schulgerecht anlassen, schuf sich seit 1897 eine neue, nur ihm eigene Kunstwelt. Von gutem Natur- und Formenverständnis ausgehend, vor allem einer fast mystisch umschleierten

Darstellung weiblicher Reize zugewandt, betont Klimts Malerei das Flächige und schafft sich eine sinnlich-übersinnliche, im Leiblichen duftig verschwimmende, in allem Beiwerk die kunstgewerblich wirkenden Einzelheiten betonende Formen- und Farbensprache, der eigene traumhafte Reize so wenig abzusprechen sind wie eine überreizte Grundstimmung. Einzelbilder seiner Hand sieht man in der Modernen Galerie zu Wien. Seine Deckenbilder der vier Fakultäten in der Aula der Wiener Universität erregten wegen ihrer sachlich unklaren Sinnbildlichkeit den allgemeinen Unwillen der Besteller, wegen ihrer spielerischen Verunklärung aller Motive und ihres mehr ornamentalen als monumentalen Grundzuges aber auch nicht den Beifall feinfühliger Kenner. Klimt ist schon mehr expressionistisch als impressionistisch geartet.

Schon aus der Mitte des Jahrhunderts heraus tritt uns dann eine Reihe anderer deutscher Meister entgegen, die jenen Realisten und Impressionisten gegenüber als Vertreter eines bald mehr gedankenhaften, bald mehr phantastischen Idealismus erscheinen, in ihrer Malweise französische Einflüsse nicht ausschließen, zumeist jedoch bestrebt sind, auf eigenen Wegen zum Ziele zu kommen und uns dann naturgemäß als deutsche Künstler in besonderem Maße erscheinen.

An den Anfang dieser Reihe stellen wir, eben weil er noch am meisten von der französischen Art seines Lehrers Couture beibehalten, den Südwestdeutschen Anselm Feuerbach (1829—89), der, einer höchstgebildeten Gelehrtenfamilie entstammend, zuerst im Anschluß an Rethel (S. 194) über die Düsseldorfer Schule hinausstrebte, 1850 bis 1854 in München, Antwerpen und Paris, wo schließlich Couture ihm das meiste gab, sein Heil suchte, aber erst 1855 in Florenz und seit 1856 in Rom seine Eigenart vollblütig entfaltete. Natur und Stil, Wahrheit und Größe, Formen und Farben lernte er allmählich zu innerer Einheit verschmelzen. Sein Ehrgeiz, Deutschlands großer Monumentalmaler zu werden, schien sich erfüllen zu wollen, als er 1873 an die Wiener Akademie berufen wurde; aber schon 1876 zog er sich, enttäuschend und enttäuscht, nach Venedig zurück. Als einer der vornehmsten deutschen Meister des 19. Jahrhunderts ist er erst nach seinem Tode allgemein anerkannt worden. Er selbst hat uns durch seine eigenen hinterlassenen Schriften einen tiefen Einblick in sein künstlerisches Wollen vergönnt. Aus der Fülle der Bücher und Aufsätze seien die von Allgeyer, Heyck, Oechelhäuser, Uhde-Bernays, Scheffler und Voigtländer hervorgehoben.

Schon früh war Feuerbach zu der Einsicht gekommen, daß der Maler eben malen, nicht dichten solle. Selbst griechischen Fabelstoffen entschälte er vornehm-ruhige, in sich gefestete Vorgänge. Nur zu Anfang und zu Ende seiner künstlerischen Laufbahn versuchte er sich manchmal in wildbewegten Darstellungen, an denen er scheiterte. Bildnisse, namentlich Selbstbildnisse von hoher Vollendung, wie die in Karlsruhe und in Berlin und wie das köstliche Bildnis seiner Stiefmutter von 1878 in Berlin, hat er sein Leben lang gemalt. Landschaften, in denen er das Naturbild aus sich heraus leicht stilisierte, hat er von Zeit zu Zeit geschaffen. Wie fein die Mondscheinnacht in der Lagune von 1856 in Karlsruhe, wie heroisch großzügig seine Landschaft von Castel Toblino von 1859 in Berlin! Aber seine eigentliche Größe liegt in seinen Figurenbildern. Die vorrömische bräunliche Tonart des Meisters kennzeichnen noch sein Hafis vor der Schenke von 1852 in Mannheim und seine Zigeuner (1854) in der Hamburger Kunsthalle. Die volle, glühende, durch Venedig bedingte traumselige Farbigkeit seiner ersten römischen Jahre spricht sich herrlich ausgeglichen und mit strengem Linienflusse gepaart in Bildern wie „Dante mit den Frauen von Ravenna“ (1858) in Karlsruhe, wie „Maria mit dem Kinde“ (1860) in Dresden und wie der erschütternden „Beweinung des

Leichnams Christi" (1863) in der Galerie Schack aus. Ein hübsches Beispiel seiner entzückenden Kinderständchen (von 1858) besitzt Leipzig. Von den Bildern Feuerbachs aus den sechziger Jahren in der Galerie Schacks, der sein Mäzen wurde, seien der Garten des Ariost, Petrarca und Laura, Paolo und Francesca genannt. Das erste Hauptwerk der späteren, farbenkühleren mehr von der Antike beeinflußten Art Feuerbachs ist das figurenreiche „Gastmahl des Plato", dessen erste Fassung (1867—69) die Karlsruher Kunsthalle, dessen zweite, wieder wärmere, Fassung (1869—73) die Berliner Nationalgalerie (Abb. 117) besitzt. Die mächtig bewegte Amazonenschlacht (1869) gehört dem Nürnberger Rathaus, das stark zusammengehaltene Parisurteil (1870) der Hamburger Kunsthalle, die Hauptdarstellung der köstlichen Abfahrt der Medea (1870) der Neuen Pinakothek, die Iphigenie, das Land der Griechen mit der Seele suchend (1871), dem Stuttgarter Museum, das seelenvolle „Konzert" (1878) der Nationalgalerie.



Abb. 117. Das Gastmahl des Plato. Gemälde von Anselm Feuerbach in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Seine Wiener Hauptschöpfung, das Deckenbild des Titanensturzes in der Wiener Kunstakademie zeigt die Grenze seines Könnens. Den Wienern, die an Makart gewöhnt waren, schien das Bild kalt und lahm. Vielleicht hatten sie nicht ganz unrecht. Ein Ringer, ein Kämpfer, ein Sucher ist Feuerbach sein Leben lang gewesen. Was ihm vorschwebte, hat er nicht völlig erreicht. Aber was er in seinen besten Werken erreicht hat, gehört fraglos zu dem Schönsten, was die deutsche Malerei geschaffen hat.

Unabhängiger von Franzosen und Italienern als Feuerbach war der in Deutschland gebildete Schweizer Arnold Böcklin (1827—1901), der zu den bedeutendsten und eigenartigsten deutschen Meistern des 19. Jahrhunderts gehört. Von den zahlreichen Kunstschriftstellern, die sich mit ihm beschäftigt haben, seien H. A. Schmid, Thode, Tschudi, Wölfflin, Flörke, Grabowski, Meier-Graefe, Lehrs, Lichtwark, Haendcke, Voll, Ostini und Valentin hervorgehoben. Muther schrieb noch 1894, Böcklin sei der größte Landschafter des 19. Jahrhunderts, neben dem selbst die Fontainebleauer als einseitige Spezialisten erscheinen. Böcklin ist als Schüler Schirmers in Düsseldorf in der Tat von der Landschaft ausgegangen; und den Schwächen mancher seiner menschlichen Gestalten gegenüber geben wir zu, daß er vor allem Landschafter

gewesen. Aber seine Stärke liegt gerade in der Bevölkerung seiner Landschaft teils mit menschlich-tierischen Fabelwesen, wie er sie den griechischen Naturverkörperungen mit freiem eigenen Empfinden nachgeschaffen, teils mit Gestalten der mittelalterlichen deutschen Märchenwelt und seiner eigenen sinnbildlichen Einbildungskraft, teils auch mit schlichten menschlichen Vorgängen aus dem Leben der Gegenwart. Gerade seine Gemälde erneuern eine Reihe der eindrucksvollsten Phantasieschöpfungen der größten deutschen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts; Dürers Satyrfamilie, Meerwunder, Eifersucht und Einhorn (Bd. 4, S. 479 und 480) erhalten neues farbiges Leben; und wenn Böcklins Kunst unverkennbar einen starken italienischen Einschlag zur Schau trägt, so ändert dieser gerade deshalb nichts an ihrer deutschen Art, weil er nicht sowohl der italienischen Kunst als der italienischen Natur entstammt. Es hat Jahrzehnte gedauert, bis Böcklin sich die Herzen des deutschen Volkes erobert, die er dann Jahrzehnte besessen. Die kritischen Führer der Gegenwart, wie, nach Meier-Graefes Vorgang, namentlich Hausenstein, deren Urteil wir in anderen Fällen teilen, lassen kaum ein gutes Haar an ihm. Wir glauben, daß Böcklin, gerade weil er den Besten seiner Zeit genügt hat, auch diese Angriffe überleben wird. Daß die Franzosen ihn nie verstanden haben, ist uns kein Maßstab.

Von dem braunen Ton seiner Jugendbilder, wie „Pan und Syrinx" in Dresden 1854, dem der Pan im Schilf in München 1856 schon heller folgt, gelangt er, immer lichter werdend, schon Ende der sechziger Jahre, wie im oberen Teil des Dresdner Frühlingsreigens von 1869, zu freilichtartiger Helligkeit, die dann sein köstlicher, von Silberlicht durchzitterter „Sommertag" von 1881 in Dresden in voller Ausbildung zeigt, geht zuletzt aber, wofür sein „Krieg" von 1896 in Dresden als Beispiel genannt sei, in eine feurige, satte, manchmal sogar bunt wirkende Farbenglut über. Dem Impressionismus der Zeit stellte Böcklin bereits grundsätzlich etwas wie eine neue Ausdruckskunst gegenüber. Den Gesetzen der Raumwirkung und des Linienrhythmus spürte er immer eifriger nach, je älter er wurde. Die Farben steigerte er über die Natur hinaus wie die Formen. Den metallisch klaren Glanz der blauen Mittelmeerwogen hat keiner so überzeugend wiedergegeben wie Böcklin.

Nach überstandenen Lehrjahren arbeitete Böcklin 1848—50 in seiner Vaterstadt Basel, 1850—57, 1862—66 und 1874—85 in Rom; 1858 malte er den Speisesaal im Hause des Bankherrn Wedekind in Hannover aus; von 1860 bis 1862 war er Professor in Weimar; 1868 malte er die heiteren und doch schon festgefügten Fresken im Sarrasinschen Gartenhause zu Basel, 1860—70 die räumlich und farbig durchempfundenen Fresken im Treppenhaus des Baseler Museums; 1871—74 wohnte und arbeitete Böcklin in München, von 1885 bis 1892 in Zürich, herzlich befreundet mit dem ihm in Ernst und Humor geistesverwandten Dichter Gottfried Keller. Er starb in San Domenico bei Fiesole.

Alle besten Bilder Böcklins zeigen Natur und Menschenleben innigst vermählt. Aus den fünfziger Jahren stammen noch so altmeisterlich gemalte Bilder wie der „Panische Schrecken" bei Schack, die Waldlandschaft mit dem ruhenden Pan in Basel, Kentaur und Nymphe in Berlin. Hauptbilder der sechziger Jahre sind in verschiedenen Richtungen die beiden lichtumflossenen Villen am Meer bei Schack, die ergreifende Magdalena am Leichnam Christi in Basel, die Bildnisse der Gattin des Künstlers und des Bildhauers Kopf in Berlin. Den siebziger Jahren entstammen Meisterwerke wie der Kentaurenkampf auf beschneiter Bergkuppe in Basel, wie der Liebesfrühling, der Gang nach Emmaus und der mit Abwandlungen oft wiederholte heilige Hain bei Schack, wie die märchenhaft leuchtende Pietà, die farbenglühende, fast

überleidenschaftliche Kreuzesabnahme und die poesievollen „Gefilde der Seligen“ in der Berliner Nationalgalerie (Abb. 118). Zwischen 1880 und 1890 entstanden so köstliche, von poetischem und malerischem Leben zugleich erfüllte Bilder wie der heilige Hain, das Spiel der Najaden und die drei Lebensalter in Basel, wie das schönste der Meerwunderbilder Böcklins, „Triton und Nereide“ (Abb. 119) bei Schack, wie das Einhorn als „Schweigen im Walde“ und der Hain der Feueranbeter in Hamburg, wie die feierliche, mehrfach wiederholte Toteninsel und die liebliche Frühlingsszene in Leipzig, wie jene schlichteste und doch poesievollste seiner reinen Landschaften, der Sommertag, in Dresden und das mutwillig humorvollste seiner Seestücke, „Im Spiel der Wellen“, in München. Selbstbildnisse hat Böcklin wiederholt

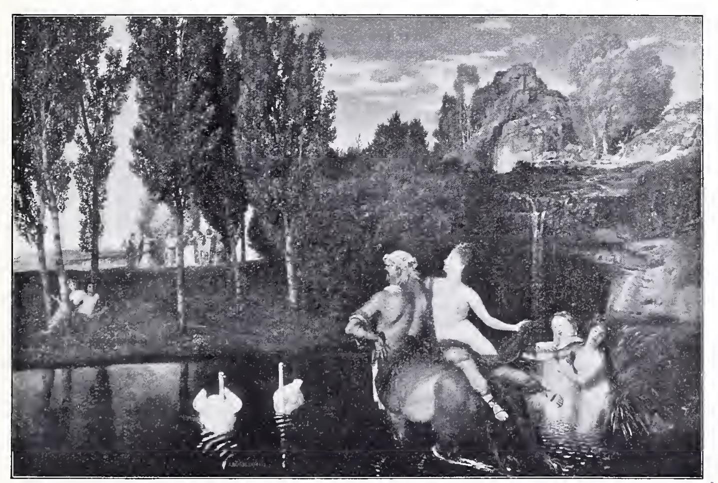


Abb. 118. Die Gefilde der Seligen. Gemälde von Arnold Böcklin in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft zu Berlin.

gemalt: Berlin besitzt das ergreifende Selbstbildnis Böcklins mit dem fiedelnden Tod von 1872. Seine eigene, tief und wahr empfindende Persönlichkeit steht hinter allen seinen Werken.

Noch ausgeprägter in seiner Sonderrichtung, noch einflußreicher als Böcklin, wurde Hans von Marées (1837—87), der großempfindende Meister, dem Fiedler und Meier-Graefe monumentale Druckwerke, Pidoll, Scheffler, Rintelen kleinere Untersuchungen gewidmet haben. Marées war ursprünglich Schüler Steffecks in Berlin gewesen und hatte im Stil der realistisch-koloristischen Richtung der Mitte des 19. Jahrhunderts bereits eine große Anzahl netter Landschaften, frischer Reiterstücke und guter Bildnisse gemalt, als er 1864 nach Rom ging. Solche Bilder seiner früheren Zeit sind das köstliche Bildnis Konrad Fiedlers in Dresden, das altmeisterliche Doppelbildnis von Marées und Lenbach in München, die reitenden Kürassiere in Berlin und seine malerisch feinfühligen Bildnisse in Hamburg. In Rom vollzog sich in ihm in den nächsten Jahren dann die große Umwandlung, die ihn zu einem der selbständigsten Meister des Jahrhunderts machte. Im geistigen Austausch mit Konrad Fiedler,

dem Forscher, und Adolf Hildebrand, dem Bildhauer (S. 288), reifte seine neue, auf ewigen Gesetzen beruhende Kunstanschauung. Das Problem der Form im Raume, wie er es einer Reihe von Malern und Bildhauern übermittelte, nahm ihn gefangen. Auf die linien- und farbenschöne Verteilung der dargestellten Dinge nicht nur auf der vorderen Bildfläche, sondern auch in der Raumtiefe kam ihm alles an. Schöne, schlanke, nackte Menschen in einfachen, urwüchsigen Landschaften bei den schlichtesten, natürlichsten, oft sinnbildlich gefaßten Handlungen waren sein Lieblingsvorwurf. Das Menschen-, Tier- und Pflanzenleben der Erdoberfläche verband sich in seinen Schöpfungen, neuartig stilbildend, zu unauflöslicher Einheit. Die Fresken, die er 1873 im Zoologischen Institut in Neapel ausführte, blieben nahezu seine einzigen wirklich vollendeten und abgelieferten Werke. Sie gehören, obgleich sie gegenständlich ziemlich unzusammenhängende Bilder aus dem Neapeler Alltags- und Sonntags-

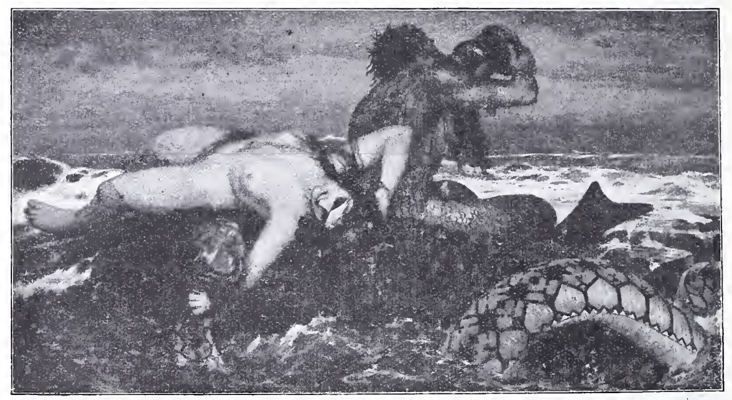


Abb. 119. Nereide und Triton. Gemälde von Arnold Böcklin in der Schackgalerie zu München. Nach Photographie der Photographischen Union in München.

leben, wie die heimkehrenden Ruderer, den Orangenhain mit den sitzenden Frauen und den Freundeskreis des Künstlers mit dem Bildhauer Hildebrand darstellen, durch die Rhythmisierung ihrer Bewegung und die raumkünstlerische Einordnung der Gruppen in die Wandfelder zu den besten Wandbildern, die von einem Deutschen geschaffen worden sind. Die Studien zu ihnen besitzt die Nationalgalerie in Berlin.

Die meisten der in der Ausführung in Öl oft unfertig, in ihrer Erfindung aber unendlich groß und beruhigend wirkenden Gemälde, die der Meister selbst nur als verirrte Wandgemälde angesehen wissen wollte, sind in der neuen Staatsgalerie in München vereinigt. Zu den völlig begebenheitslosen Darstellungen räumlich angeordneter nackter Menschen unter Bäumen leiten Bilder der antiken und der christlichen Legende wie das Parisurteil, der Raub der Helena, der hl. Martin und der hl. Georg hinüber. Die drei Jünglinge unter den Orangebäumen, die beiden Helden des goldenen Zeitalters, die „Reitschule“ und die „sechs nackten männlichen Figuren“, veranschaulichen bereits alles, was Marées an strenger Stilgestaltung auf dem Herzen hatte. Die herrlichsten Offenbarungen seines künstlerischen Willens

aber sind die beiden großen dreiteiligen Gemälde der Hesperiden und der Werbung. Wie traumhaft schön die drei Frauen des Mittelbildes der Hesperiden, wie innig beseelt bei aller Formenschönheit die Vermählung (Abb. 120) im Mittelstück der Werbung! Auch das unvollendete Helenatriptychon von 1880 bis 1881 in Berlin zeigt den Meister auf der Höhe seiner Bestrebungen. Gut sagt Hausenstein, nicht um einen Stil, sondern um den Stil sei es Marées zu tun gewesen. Unbeeinflußt durch die nachimpressionistische Richtung der Franzosen vom Schlage Cézannes ging der Meister gleichzeitig nicht die gleichen, aber ähnliche Wege.

Böcklins und Marées' Einbildungskraft spiegelt sich auch in manchen Werken Hans Thomas (geb. 1839) in Karlsruhe wider, der trotz des schwarzschattigen Courbetschen Realismus, der seine Jugend beeinflußte, der deutscheste Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde. Über ihn schrieben Meißner, Lehrs, Ostini, vor allen aber Thode. Ausgegangen war er, wie Böcklin, von J. W. Schirmer, dessen Schüler in Karlsruhe er war. 1868 tat Courbet in Paris es ihm an. Dann fand er sich, wenn auch zum Teil von Böcklin beeinflußt, selbst. Von 1877 bis 1899 wirkte er in Frankfurt, dann folgte er einem Rufe nach Karlsruhe. Thomas Stoffgebiet umspannt die ganze Welt. Kein Schwarzwälder Bauernhof oder Bauernjunge war ihm zu gering, aber auch die heiligsten Güter der Menschheit und die phantastischsten Blüten der Einbildungskraft waren ihm nicht zu entlegen, um zu selbständigen Kunstwerken gestaltet zu werden. Seine Stärke liegt einerseits in seinen Tafelgemälden, die, oft rein landschaftlicher Natur, oft rein menschlicher Art, vielfach Menschen und Landschaften in harmonischer Eintracht darstellen, anderseits in Wasserfarbenblättern, aber auch in graphischen Blättern in Steindruck und Algraphie (Flachdruck auf Aluminiumplatten), die oft mehrfarbig getönt, oft aber auch eigenhändig von ihm bemalt wurden. Wie durch und durch sinnig-deutsch empfunden ist sein Mondscheingeiger (Abb. 121), den er in verschiedenen Techniken wiederholt hat! Idealstoffe mit nackten Erdenkindern und Wirklichkeitsbilder mit ihren doch meist ländlich gekleideten Menschen halten einander in seinen Schöpfungen die Wage. Alle seine Darstellungen, landschaftliche wie menschliche, aber weiß er zu Spiegelbildern reiner Seelenstimmungen und deutschen Gemütslebens zu machen; und gerade dadurch ist er, im Sinne der neuen Jahrhundertwende, ein Ludwig Richter und Schwind in einer Person, zu einem Liebling des deutschen Volkes geworden. Daß eine jüngere Kritik Thoma gerade nur in seinen von Courbet beeinflußten realistischen Jugendwerken, nicht aber in seinen von Böcklin beeinflußten, oft mit wunderbaren nackten Gestalten bevölkerten späteren Schöpfungen

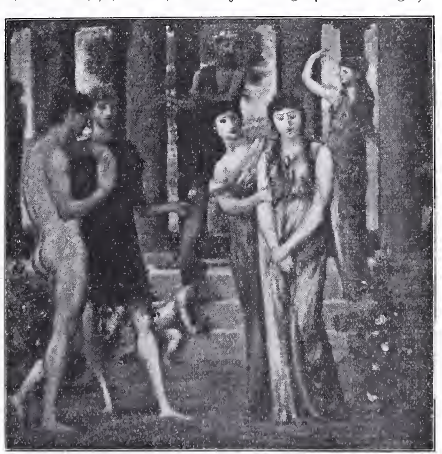


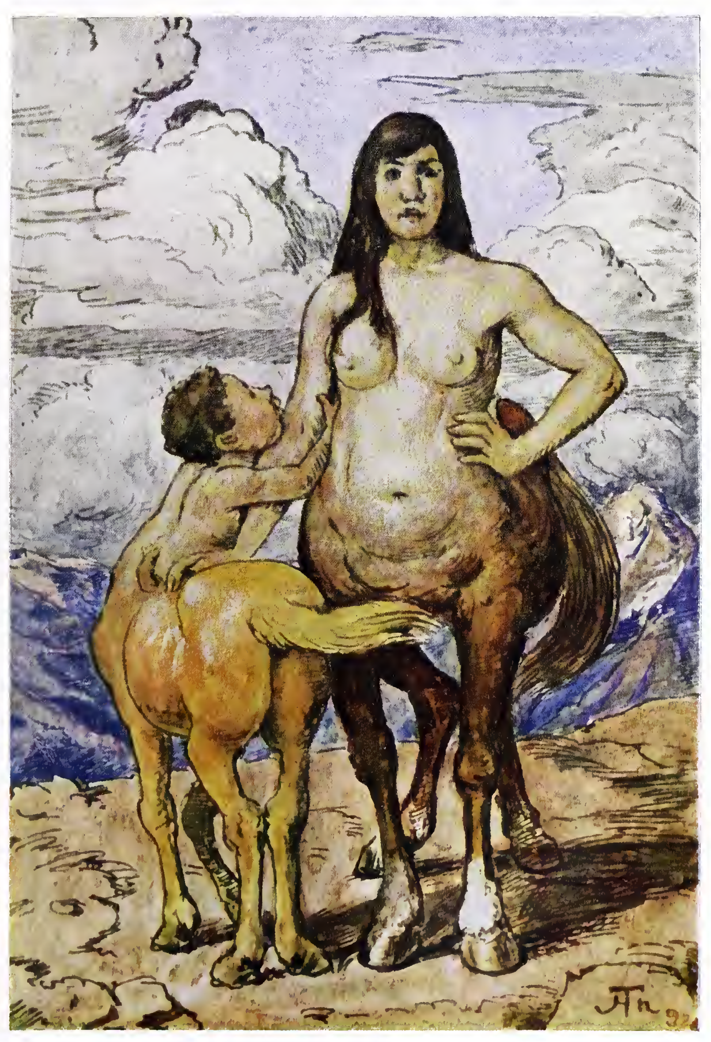
Abb. 120. Die Vermählung. Gemälde von Hans von Marées in der Neuen Staatsgalerie zu München. Nach K. Fiedler.

gelten läßt, in denen er, doch anders als Böcklin empfindend und malend, sein Eigenstes gibt, kann unser Urteil über ihn nicht beeinflussen. In seinen selbständigen Ölbildern erinnert nichts mehr an die malerische Technik der realistisch-koloristischen oder der impressionistischen Franzosen: immer gestaltet er seine Pinselführung, die manchmal derb und leer, manchmal auch fein und reizvoll erscheint, seinen eigenen Absichten entsprechend. In allererster Linie war wohl auch Thoma Landschafter; und wunderbar hat er von Anfang an die südwestdeutsche Landschaft, ihre Nähen und Fernen liebevoll zusammenfassend, bald in ihrer schlichten Natürlichkeit, bald in poetisch-malerischer Umbildung zu unserem Herzen reden zu lassen verstanden. Die Schwarzwaldlandschaft von 1872, die Gewitterlandschaft von 1875



Abb. 121. Mondscheingeiger. Steindruck von Hans Thoma. Nach einem Lichtdruck der Phot. Gesellschaft, Berlin. (Zu S. 321.)

und der Bernauer Bach von 1891 in Berlin, die Waldwiese von 1876 in Hamburg, das Schwarzwaldtal bei St. Blasien von 1882 in Basel, das „Offene Tal" in Frankfurt, und wie viele bachdurchrauschte Blumenwiesen und bergumkränzte Fernblicke im Privatbesitz! Wir können sie nicht aufzählen. Dazu die Bildnisse und die bildnisartigen Darstellungen aus dem bäuerlichen Menschen- und Tierleben! Der Sonntagsfrieden von 1876, der Vetter des Künstlers von 1864 und sein Selbstbildnis mit seiner Gattin von 1887 in Hamburg! Das Frühlingsidyll und sein Selbstbildnis in Dresden! Die Bildnisse des Säckinger Klempnermeisters und seiner Frau von 1870 in Berlin! Wir können nur wenige herausheben! Aber auch Thomas Landschaften mit nackten Jünglingsgestalten, wie der auf dem Berggipfel stehende Jüngling, der seine Hand nach den entschwebenden Wundervögeln ausstreckt, in Karlsruher Privatbesitz, und „Die Einsamkeit", die Darstellung eines nackten Jünglings auf ragendem Felsen über



Tafel 35. Kentaurin mit ihrem Jungen. Wasserfarbenblatt von H. Thoma im Kupferstichkabinett zu Dresden.

Nach einer Reproduktion von Römmler u. Jonas in Dresden.



tiefblauem Meere — in München — wer möchte sie nicht zu den schönsten und echtesten Werken Thomas zählen? Wie überzeugend auch sein Wasserfarbenblatt der Kentaurin mit ihrem Jungen in Dresden (Taf. 35)! Wer möchte Darstellungen dieser Art in Thomas Werk entbehren! Das „Meerwunder" (1881) und die Puttenwolke in Leipzig, Eva im Paradiese in Frankfurt, auch sie sind so echte Thomas wie irgendwelche andere Bilder seiner Hand. Die Karlsruher Kunsthalle hat mehrere Thomasäle eingerichtet und in der sogenannten Kapelle eine Reihe religiöser Bilder des Meisters zusammengestellt, die das ganze Leben und Wirken des Heilandes bis zu den letzten Dingen veranschaulichen. Reich an seelisch und zeichnerisch feinempfundenen Einzelheiten, fehlt ihnen doch der monumentale Gesamteindruck, der Thoma nicht lag. Aber wahrlich, Köstliches genug hat der Meister geschaffen. Je später Thoma die Liebe seines Volkes erworben, desto unverbrüchlicher wird es sie ihm bewahren.

Dem Alter nach der nächste ist dann der bedeutende Leipziger Max Klinger (1857 bis 1920), den wir als Bildhauer (S. 280) bereits kennengelernt haben. Als Maler war er Schüler Gussows in Berlin gewesen, bildete sich dann aber in Brüssel, Paris und München, nicht unbeeinflußt durch Fr. Goyas, des großen Spaniers (S. 52), Blätter, zu einem der gedankenreichsten, tiefsinnigsten und formenstärksten Radierer des Jahrhunderts aus, um sich schließlich 1888 bis 1892 in Rom auch als Maler zu einem eigenartigen Meister zu entwickeln, der eine individuelle plastische Formensprache mit satt-kühler Eigenfärbung und, wo es angebracht war, sogar mit französischem Freilicht zu verbinden wußte. Hauptschriften über ihn rühren von ihm selbst, von Avenarius, Heyne, Klein, Kühn, Meißner, Lehrs, Schuchardt, Schumann, Treu, Schmid und Servaes her; über seine Radierungen schrieb Friedländer. Mit grübelndem Verstande und feuriger Einbildungskraft ausgestattet, ist Klinger der gestaltenreichste und schaffensstärkste Meister dieser Reihe. „Seine Kunst klopft", wie ich früher einmal schrieb, „an die Pforten des Himmels und der Hölle, des Todes und des Lebens." Sie ist realistisch mit den Realisten, idealistisch mit den Idealisten, mystisch mit den Mystikern und phantastisch mit den Phantasten. Daß seine Kunst einer jüngeren Kritik zu gedankenhaft und manchmal zu unausgeglichen erscheint, verstehen wir. Aber auch die Schwächen seiner Kunst sind durch ihre Vorzüge bedingt.

Von den frühen Gemälden Klingers sind die 1884—85 auf Leinwand gemalten Wandbilder der ehemaligen Villa Albers in Steglitz, leicht und flott hingesetzte, von altgriechischen Land- und Meergottheiten belebte Land- und Strandbilder, von ihren Wänden losgelöst und zwischen der Berliner Nationalgalerie und der Hamburger Kunsthalle geteilt worden.

Von den großen, reifen Gemälden des Meisters besitzt Dresden die ergreifende Pietà von 1890 und die reizende „Quelle" von 1892 (Taf. 36), Leipzig die „blaue Stunde" von 1890, die Wiener moderne Galerie die beiden Riesengemälde, von denen das „Parisurteil" (1885—87) die griechische Sage in köstlicher Landschaft mit neuem Leben erfüllt, der gestaltenreiche „Christus im Olymp" (1897) aber eine tiefsinnige, beziehungsreiche Darstellung des Sieges der geistigen Macht des Christentums über die körperliche Schönheit des hellenischen Heidentums bietet. Klingers packende, friesartig entwickelte, mit senkrecht gestellten durchgeistigte Gestalten in gleicher Kopfhöhe angeordnete Kreuzigung (1888—91; Abb. 122) schmückt das Treppenhaus des Leipziger Museums. Fesselnde Farbenwirkungen erreicht der Meister in Bildern dieser Art ohne koloristische Vereinheitlichung. Im Freskostil ist alles gehalten. Sein großes, 1909 vollendetes Wandgemälde der Leipziger Universität feiert mit allen Reizmitteln der Klingerschen Großmalerei die weltbezwingende Allmacht der

altgriechischen Schönheitsoffenbarung. Klingers letzte große Monumentalschöpfung, „Arbeit, Wohlstand, Schönheit" im Rathaus zu Chemnitz, aber faßt sein ganzes künstlerisches Bekenntnis mit allen seinen Schwächen und Stärken noch einmal zusammen.

Das Radierwerk Klingers gehört zu den größten Taten der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Die Folgen wie „Amor und Psyche", wie die „Ovidischen Opfer", wie die „Intermezzi", die „Dramen", „Ein Leben", „Eine Liebe", „Die Brahmsphantasie" und die tiefsinnigen Betrachtungen „Vom Tode", zu denen das Blatt „An die Schönheit" (Abb. 123) gehört, sind einzig in ihrer Art. Sie werden der Nachwelt die Kunde von dem umfassenden Gedanken- und Gefühlsleben der deutschen Kunst unserer Tage übermitteln.

Unter den Mitstrebenden, Schülern und Nachfolgern der fünf großen Meister, die wir unter den Idealkünstlern der deutschen „Moderne" vorangestellt haben, seien zunächst als reine



Abb. 122. Die Kreuzigung. Gemälde von Max Klinger im Städtischen Museum zu Leipzig. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. (Zu S. 323.)

Menschenmaler, die eben ihrer Anlage nach auch zur Bildhauerei übergingen, der Schweizer Karl Stauffer-Bern (1857—91), der, in München und Berlin gebildet, wegen seines tragischen Schicksals Aufsehen erregte, und der Deutsch-Russe Sascha Schneider (geb. 1870; S. 280) hervorgehoben, der, von Dresden ausgegangen und nach Dresden zurückgekehrt, einige Jahre als Professor in Weimar wirkte. Stauffer-Bern ist uns durch Bücher von Brahm und von Züricher nahegebracht. Über Sascha Schneider schrieben z. B. Corwegh und der Künstler selbst. Als Maler ist Stauffer-Bern, der von Haus aus Realist war, hauptsächlich durch seine sprechenden Bildnisköpfe Gustav Freitags von 1886 in Basel und von 1887 in Berlin berühmt geworden. Als Stecher ist er durch die Rückkehr von der Radiernadel zum Grabstichel, den er freilich leicht wie eine Nadel handhabte, bahnbrechend gewesen. Sascha Schneider stellte, der schönen, vorzugsweise männlichen nackten Leiblichkeit zugewandt, seinen großen Formensinn in den Dienst einer manchmal etwas schweren, gelegentlich altorientalische Formen weiterspinnenden Gedankenkunst. Schon seine frühen Fresken in der Kirche zu Köln bei Meißen suchten die letzten Dinge zu veranschaulichen. Seine vorstellungsreichen Fresken im Buchgewerbehaus zu Leipzig gehören schon wegen ihres eindrucksvollen Kopfes des greisen Wotan zu

den tüchtigsten ihrer Zeit. Seine Wandbilder im Weimarer Theater aber, die nackte Menschenleiber ohne allen räumlichen Zusammenschluß oder Hintergrund in Bewegung setzen, schießen über das Ziel monumentaler Wirkung schon wieder hinaus. Ein richtiges Gefühl trieb den Künstler mehr und mehr der Bildnerei in die Arme.

Seltener waren die Meister dieser Gesamtrichtung reine Landschafter. Vielleicht dürfen wir, da Böcklin sich einige Zeit zu ihm begab und er gerade in Deutschland großen Beifall fand, an dieser Stelle des französischen Schweizers Alexandre Calame (1810—64) gedenken, der die Prachtformen alter Bäume an rauschenden Bergwassern, die großzügige Wucht der Alpenlandschaften, gelegentlich aber auch des Südens, in raumkünstlerisch weicher Verschmelzung von Natur und Stil wiedergab. Nirgends, außer in der Schweiz, lernt man ihn besser kennen als in den deutschen Sammlungen. Das Leipziger Museum allein besitzt sieben Bilder seiner Hand, die in unserer Jugend als Inbegriff großer Landschaftskunst galten. Schüler Ludwig Richters und Freund des älteren Preller war noch Heinrich Franz-Dreber (1822—75), der seit 1843 in Rom lebte, wo selbst Böcklin sich an ihn anschloß. Seine aus liebevollen Einzelstudien ziemlich großzügig zusammengebauten, an weich gesehenen Bäumen reichen, mit hellfarbigen christlichen oder heidnischen Mythen belebten Landschaften, von denen die Dianajagd in Berlin und die drei Dresdner Landschaften des Meisters genannt seien, werden wegen der besonderen Empfindung, die sie ausströmen, selbst von neuzeitlich empfindenden Kunstfreunden noch heute geschätzt. Schüler Drebers aber war Albert Hertel in Berlin (1843—1912; Aufsatz von Kern), dessen meistens italienische Landschaften, die man z. B. in Berlin und in Hamburg kennenlernt, mit frischem Naturgefühl und raumkünstlerischem Sinn oft eine feine Eigenempfindung verbanden.



Abb. 123. An die Schönheit. Radierung von Max Klinger. Nach dem Originalblatt im Kupferstichkabinett zu Dresden.

Schüler Schirmers und Prellers aber war nicht nur der jüngere Friedrich Preller (1838—1901) in Dresden, dessen letztes Werk, das Grab Moses' in Dresden, die Großzügigkeit zeigt, die er, ohne voll zu überzeugen, erstrebte, sondern auch Edmund Kanoldt (1845 bis 1907) in Karlsruhe, dem es, wie seine Bilder in der Kunsthalle dieser Stadt zeigen, doch nicht gelang, sich von seinem Meister, dem älteren Preller, zu befreien, und Emil Lugo (1840 bis 1902), der, zeitweise in München tätig, dem Böcklinschen Kreise nahestand und von mythologischen Landschaften Prellerscher Art den Weg zu stilvoll empfundenen heimischen Landschaften fand. Beringer hat ihm ein Buch gewidmet. Er ist z. B. in Darmstadt, in Karlsruhe und in Berlin mit ansprechenden, auch modernem Empfinden zugänglichen Gemälden vertreten.

Dem Alter nach schließen sich hier zunächst zwei Meister an, die, Landschafter und Menschenmaler zugleich, zu dem Kreise Böcklins und Thomas gehörten. Die schlichte Naturnähe ihrer Menschen wie ihrer Landschaften führt durch die Vereinfachung ihrer mehr zeichnerischen als malerischen Vortragsweise und die gemütvolle Art ihrer Beseelung ins Reich der Ideale hinüber. Beide sind nahezu gleichalterig. Der eine von ihnen, Wilhelm Steinhausen (geb. 1846), dem Beringer nachgegangen, preußischer Niederlausitzer von Geburt, begann seine Studien in Berlin, setzte sie in Karlsruhe und in Rom fort und ließ sich dann neben Thoma, dem er am nächsten steht, in Frankfurt nieder. Schlicht, aber durchaus nicht herkömmlich aufgefaßte religiöse Bilder, wie die kleine Flucht nach Ägypten von 1874 in Berlin, „Lasset die Kindlein zu mir kommen" von 1888 in Frankfurt, Bildnisse wie das seiner Gattin von 1885 in Frankfurt und des Meisters Selbstbildnis von 1906 in Leipzig zeichnen sich durch herbe Schlichtheit aus. Seine trefflichen Steinzeichnungen behandeln meist religiöse Stoffe. Landschaften seiner Hand, wie die in Frankfurt, in Darmstadt, in Dresden und vor allem in Hamburg, das ihrer sechs besitzt, weisen durch ihren stimmungsvollen Linienrhythmus dem Natureindruck wirkungsvolle Wege. Der andere dieser Meister, der Münchener Karl Haider (1846—1912), der noch weitsichtiger sieht als Steinhausen, zog von München nach Schliersee, wo er eine Anzahl von Schülern um sich sammelte. Seine Figurenbilder, wie die Tiroler am Stammtisch in Dresden, Großmutter und Enkel in München, das Damenbildnis von 1877 in Berlin, zeichnen sich bei aller Trockenheit ihrer Färbung durch eine Leibl verwandte Echtheit der künstlerischen Auffassung aus; seine Landschaften, wie „Über allen Wipfeln ist Ruh" in München und die Abendlandschaft mit heimkehrendem Ritter von 1900 in Dresden, sind bei liebevollster Beobachtung aller Einzelheiten bis zu den Blättern der Bäume und den Blumen der Wiesen doch von stilvoller Großzügigkeit getragen.

Als reiner Landschafter schließt der Österreicher Toni Stadler (1850—1917; Aufsatz von A. L. Mayer) sich hier an, der merkwürdigerweise aus Paul Meyerheims Werkstatt in Berlin hervorgegangen ist. Er gehörte zu den Begründern der Sezession in München, wo er sich niederließ. Seine eigenartige, durch keine Moderezepte beeinflußte, durch feine Linienrhythmen wirkende und doch auch in der Färbung stimmungsvolle Landschaftsmalerei, die man in Berlin, in Dresden und in München kennenlernt, hat Lehrs liebevoll geschildert.

Dem jüngeren, in den sechziger Jahren und in der ersten Hälfte der siebziger Jahre geborenen, von Böcklin, Marées und Thoma beeinflußten Geschlecht entsprossen dann noch einige künstlerische Persönlichkeiten, die zwischen Naturnähe und Stil, zwischen Eindrucks- und Gedankenkunst ihre eigenen Wege suchten, aber doch nur teilweise fanden.

Zu hohem Ansehen in der Münchener Schule brachte es Franz von Stuck (geb. 1863), dem Bierbaum, Meißner, Vollmer und Weese Schriften gewidmet haben. Plastisch und

malerisch gleich begabt, suchte er den alten bacchischen Thiasos im Böcklinschen Sinne mit größerer Formen- und stimmungsvollerer Farbenwucht zu neuem, machtvoll bewegtem Dasein zu erwecken und sinnbildlichen Vorstellungen oder gedankenhaft zugespitzten Zuständen in manchmal etwas geschwollenen Formen und schwarzen Farben anschauliches und überraschendes Leben zu verleihen. Seine Bilder in München, „Der Krieg“, ein Jüngling mit goldenem Kranze und blutigem Schwerte, der schweren Trittes über ein Leichenfeld dahinschreitet, und „Die Sünde“, ein nacktes junges Weib, über deren Schulter der Kopf einer großen, schillernden Schlange, die es umstrickt, betörend dreinblickt, kennzeichnen ihn zur Genüge. Das Bacchanal in Bremen, der Zweikampf in Dresden, das lustige Bild des Pan, der sich vor dem Spiel des kleinen Flötenbläsers die Ohren zuhält (Abb. 124), und viele andere schließen sich an. Was Stuck als Bildner kann, zeigen seine kleinen anspruchsvollen Bronzen, wie der Kentaur, der Athlet und die Amazone in der Münchener Glyptothek.



Abb. 124. Der Hirtenflötenbläser. Gemälde von Fr. Stuck. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Aus der Münchener Akademie ging auch Julius Exter (geb. 1863; Aufsatz von G. J. Wolf) hervor, der von entschiedenem Impressionismus zu unruhigem „Neuidealismus“ überging, wie es in seinem mystisch gemeinten Karfreitagstriptychon von 1895 in München hervortritt. Schlichter ist seine „Kleine Judith“ von 1902 in Bremen.

In München wurde aber auch der Österreicher Albin Egger-Lienz gebildet (geb. 1868; Aufsätze von Fleischer und von Corwegh), der, seit 1909 zur Wiener Sezession (S. 315) gehörig, 1911—12 Professor in Weimar war, dann aber nach Tirol zurückkehrte. Bender hat seine Entwickelung geschildert. Seine frühen Werke, wie der Karfreitag von 1894 im Staatsmuseum zu Wien, sind noch Defreggerisch angehaucht. Wuchtiger zusammengefaßt ist schon „Das Kreuz“ von 1901 in der Modernen Galerie zu Wien. Großes Streben nach Stil verraten seine Wallfahrer von 1904 in Mannheim. Dann aber erfolgte ein völliges Abschwenken vom Realismus. Das Beiwerk wird zurückgedrängt, die Gruppen werden rhythmisiert: Sein Wandbild der Nibelungen im Wiener Rathaus prangt dabei noch festlich in Schwarz, Weiß, Rot und Gold. Seine späteren Bilder, wie „Das Leben“ oder „Der Hausbau“ und das Triptychon „Erde“, die man 1912 auf der Dresdner Ausstellung sah, wirkten unangenehm schokoladig in der Farbe und doch nicht so stark in der Zeichnung, wie sie beabsichtigten. Seinen neuen Stil verteidigte der Meister selbst in einer besonderen Schrift.

Von Dresden ging der Darmstädter Ludwig von Hofmann aus (geb. 1861), dem Fischel eine Schrift, Graef einen Aufsatz gewidmet hat. In Karlsruhe und Paris weitergebildet, war er Professor in Weimar, bis er an die Dresdner Akademie berufen wurde. In reizvollen, vom Geiste des Rokokos beflügelten Schöpfungen einer Einbildungskraft, die sich

aller modernen Ausdrucksmittel mit Leichtigkeit bedient, weiß er bald heiter, bald mystisch angehauchte, Lust und Liebe atmende Schönheitswelten vor uns zu entfalten. Von fester Formengebung ausgehend, wie sie noch seine schöne Bilderfolge im Weimarer Museum zeigt, ging er in immer leichtere und luftigere Malweise über, wie sie sein Frühlingsbild in Dresden auszeichnet. Seine anmutigen Fresken im Weimarer Theater gehen von entgegengesetztem Raumempfinden aus wie die Sascha Schneiders (S. 324). Als Gegenstücke schaden die beiden Wandfriese einander daher erheblich. Gut ist er in Darmstadt vertreten, in Hamburg unter andern mit dem Ölbild der Ruderer, das die Naturnähe seiner Grundempfindung verrät.

Tiefsinniger und herber schlossen in Dresden die in München gebildeten Meister Georg Lührig (geb. 1868) aus Göttingen und Karl Mediz aus Wien (geb. 1868) sich dieser Richtung an. Beide suchten die nächste Naturnähe, auf die sie liebevoll eingehen, mit Flügeln der Einbildungskraft zu beleben und zu erheben. Beide sind in der Dresdner Galerie, Mediz ist auch in der Modernen Galerie zu Wien vertreten. Lührigs gedankenschwere Wandgemälde im Treppenhaus des Dresdner Kultusministeriums, die Schumann besprochen hat, stellen die Überwindung des geistigen Todes durch die Lichtgeister dar. Wirkungsvoll im Linienzug, schlagen sie auch eigene volltönende Farbenakkorde an. Lührigs Hauptschöpfungen liegen aber auf dem Gebiete der Griffelkunst. Seine großen Steindruckblätter des „Armen Lazarus“ gehören zu dem Machtvollsten, was auf diesem Gebiete geschaffen worden ist.

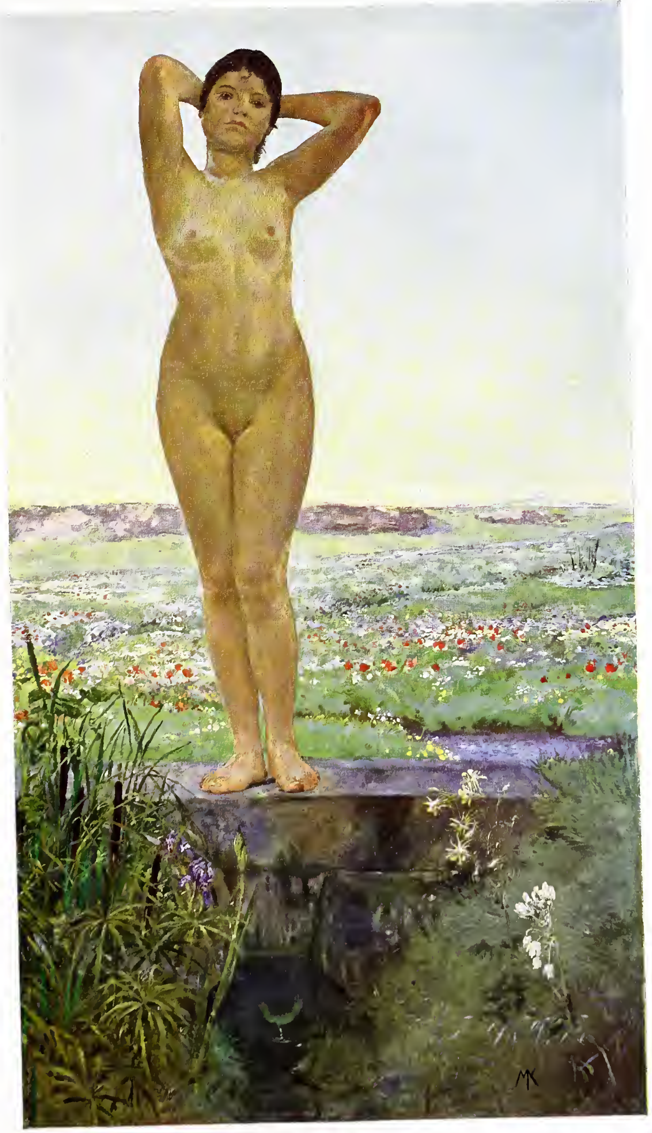
Im Mittelpunkt des Dresdner Kunstlebens steht der Schwabe Otto Gußmann (geb. 1869), der altes und neues Empfinden mit raumkünstlerischem Sinne zu verschmelzen weiß. Als vortrefflichen Bildnismaler lernt man ihn in der Dresdner Galerie, als geschmackvollen, neu empfindenden Raummaler z. B. in den Kuppelbildern des Dresdner Rathauses kennen.

Zur Dresdner Akademie gehörte aber auch der Leipziger Oskar Zwintscher (1870 bis 1916), der sich selbständig zu einem der eigenartigsten Künstler Deutschlands entwickelte. In Landschaften und Menschengestalten verstand er ein Stück altdeutscher Formenherbheit und Genauigkeit mit neuzeitlichem Formen- und Farbengefühl zu verbinden. Selbst gesehen und selbst empfunden, streng in den Formen, stark in den Farben sind sowohl seine ausdrucksvollen Bildnisse, die man in Dresden und in Bremen sieht, als auch seine Landschaften, wie die in Dresden, und vor allem seine traumhaften großen Phantasiestücke, von denen „Zwischen Schmuck und Lied“ in Leipzig, „Gold und Perlmutter“ in Chemnitz und „Die Melodie“ in Elberfeld hervorgehoben seien. Hildegard Heyne hat dem Meister einen Aufsatz gewidmet.

Leipziger wie Zwintscher aber war auch Otto Greiner (1869—1916), der, in München und Rom gebildet, sich als Maler und Graphiker doch zunächst seinen großen Landsmann Klinger zum Vorbild nahm. Sein ganzes klassizistisch angehauchtes und doch modern gerichtetes Wollen und Können ist in seinem großen Ölgemälde Odysseus und die Sirenen in Leipzig zusammengefaßt. Dresdner und Vogel haben sich seines Nachruhms angenommen.

Schüler Prells und Prellers in Dresden ist Hans Unger (geb. 1872) in Dresden, über den Zehder und Stiller geschrieben haben. Vorzugsweise raumkünstlerisch veranlagt, aber auch Tizian und Rafael zugewandt, schwelgt Unger in satten Formen und Farben. In Dresden, in Magdeburg und in Chemnitz ist er mit Ölgemälden gut vertreten. Von seinen besten Seiten zeigt er sich in seinem Bacchantenzug des Vorhangs im Dresdner Zentraltheater und in seinen Steindruckplakaten wie dem für die Nicodé-Konzerte in Dresden.

Richard Müller (geb. 1871) dagegen, der Schüler und Lehrer der Dresdner Akademie, sucht im vollen Gegensatz zu jeder impressionistischen Breitmalerei die streng realistische



Tafel 36. Die Quelle oder die Campagna. Gemälde von Max Klinger.

Nach dem Original in der Gemäldegalerie zu Dresden.



Durchführung der guten alten Zeit mit Betonung jeder Runzel und jedes Härchens wiederzuerwecken. Manchmal stellt er, der übrigens sein Bestes als Zeichner und als Graphiker gibt, auch in Ölgemälden diese Technik in den Dienst phantastisch-scherzhafter Tier- und Menschenallegorien. Als Maler wirkt er am besten in bildnisartigen Darstellungen wie der Barmherzigen Schwester in Dresden.

In Dresden hauchte auch Karl Mediz' frühverstorbene Gattin Emilie Pelikan (1861—1908), Naturnähe, poetische Empfindung und Stilgefühl verbindend, ihren teils blütenreichen, teils stilvoll zusammengehaltenen Landschaftsbildern aus dem schönen Süden und ihren köstlichen Ätzungen und Steindrucken aus Nord und Süd neues, eigenes Leben ein.

Vollends eigene Wege geht der oberbayrische Landschaftsmaler Edmund Steppes (geb. 1873; Schrift von Beringer), der im Anschluß an Lugo und Thoma stark empfundene, mehr zeichnerisch als malerisch angeordnete, von allen impressionistischen und französischen Vorbildern abführende heimische Landschaften persönlichen Gepräges schuf. Die Berliner Nationalgalerie hat 1917 zwei Bilder seiner Hand erworben.

Steinhausen und Haider am nächsten verwandt ist von den ein Vierteljahrhundert jüngeren Malern Fritz Boehle (1873—1916; Schriften von Klein, Gebhardt und von Schrey und Stern) in Frankfurt, der mit starker Naturempfindung und selbständigem, halb mittelalterlichem, halb klassischem Stilgefühl Bilder und Radierungen aus altdeutschem Ritter- und gegenwärtigem Landleben in derber deutscher Technik, aber von eindringlicher Wucht der Zuständlichkeit geschaffen hat. Von seinen älteren Ölgemälden sieht man in Berlin ein männliches Bildnis von 1891; vereinfacht in Form und Farbe sind schon seine holländische Flußlandschaft von 1901 im Städelschen Institut und sein Selbstbildnis in Karlsruhe. Um diese Zeit geriet Boehle aber in den Bann der Maréesschen Theorien und Vorbilder; und von nun an suchte er seine Gestaltungen immer mehr vom örtlich und zeitlich Bedingten ins Typische hinüberzuleiten und dem gegebenen Raume stilgesetzmäßig einzuordnen. Eine größere Anzahl der Gemälde dieser Art, die gegenständlich so verschieden dreinschauen, wie die grabenden Bauern, die Entführung der Europa, Adam und Eva, die Beweinung Christi und Kentaur und nackter Mann, sind seit 1908 im Frankfurter Stadtmuseum vereinigt.

Als verwandte, etwas ältere Meister müssen wir hier noch einige Deutsch-Schweizer nennen, von denen der Züricher Albert Welti (1862—1912), dessen Bundi und Kalckschmidt sich angenommen haben, nachdem er die Münchener Schule durchgemacht und auf Böcklins Rat 1887 Venedig aufgesucht hatte, 1888—90 unter Böcklins eigener Leitung arbeitete, dann aber abwechselnd in Bayern und in der Schweiz lebte. Hochberühmt sind seine Radierungen, für die er eine besondere Art Hochdruckverfahren erfand. Blätter seiner Hand, wie die Mondnacht, das Haus der Träume und die Teufelsbrücke, sind halb von Böcklinschem, halb von Klingerschem Geiste erfüllt. Zwischen 1901 und 1903 schuf Welti die Glasgemälde im Berner Ständehaus. Seine Tafelbilder, die scharf gesehene Einzelheiten kräftig und ausdrucksvoll der Gesamterfindung ein- und unterordnen, sind oft gedankenhaft phantastisch, oft aber auch schlicht naturnah empfunden. Sein Geizteufel im Kunsthaus zu Zürich und das nur durch die wilde Felsenlandschaft zusammengehaltene Bild der drei Eremiten in Basel kennzeichnen seine Art. Am wärmsten spricht uns sein Familienbild von 1904 in seiner eigenartigen Einordnung in Ruine und Landschaft im Museum von Lausanne an. Seine Fresken im Rathaussaal zu Bern, die eine Volksversammlung vor reicher Landschaft darstellen, gehören noch durchaus der älteren, raumerweiternden Richtung an.

Bedeutender ist Max Buri (geb. 1868; Aufsatz von Graber), der, ebenfalls in München gebildet, schon von Hodler (S. 461) beeinflußt war. Doch ließ er die stilistischen Anregungen dieses Meisters in seinen Berner Bauern- und Landschaftsbildern, die man in allen Schweizer Sammlungen sieht, so in das breit und flächig hingesetzte Wirklichkeitsbild aufgehen, daß wir ihn nicht, wie Hodler selbst und Amiet, in den folgenden Entwickelungsabschnitt verweisen, sondern wie Dill, Leistikow und Boehle zu den Übergangsmeistern zählen, bei denen die neue Verteilung von Formen und Farben noch nicht rechnerisch hervortritt.

Fast alle Maler der deutschen „Moderne" waren zugleich Graphiker. Singer hat sie in seinem für weitere Kreise geschriebenen Buche über die moderne Graphik anregend mitbehandelt. Was von den Impressionisten Liebermann als Radierer, Slevogt und Grethe hauptsächlich als Steinzeichner geschaffen, läßt sich aus ihrem Werke nicht loslösen. Klingers Unsterblichkeit wird zunächst auf seinen Radierungen beruhen. Thoma und Steinhausen, Stuck und Greiner, Welti und Boehle sind als geistvolle Graphiker verschiedener Art mindestens so bedeutend wie als Maler. Die Radierung spielte in der ganzen modernen Kunst dieses Zeitraums eine Hauptrolle. Hatten William Unger (geb. 1837), Wilhelm Hecht (geb. 1843), Karl Köpping (1848—1914) und Peter Halm (geb. 1854) sich zunächst noch mit der Wiedergabe der Gemälde alter Meister in farbig wirkender Schwarzweißkunst befaßt, so schuf z. B. Köpping doch schon nach 1890 nur noch Originalradierungen von großem Zauber ihrer malerisch weichen Erscheinung. Karl Stauffer-Bern (1857—91), über den z. B. Brahm, Lehrs und Züricher geschrieben (S. 324), und Ernst Moritz Geyger (geb. 1861; S. 284), die schließlich zur Bildhauerei übergingen, erwiesen sich als Radierer von feinstem und eindringlichstem Formenverständnis. Emil Orlik (geb. 1870; Schriften von Osborn und Hans Wolf), der die japanische Kunst in Japan studiert hat, sucht in feinfühligen Gemälden, Holzschnitten, Steindrucken und Radierungen die Reize der ostasiatischen Kunst mit westeuropäischem Naturgefühl zu vermählen. Otto Fischer (geb. 1870) in Dresden, dessen Pastelle und Aquarelle vom Kamm des Riesengebirges (1900—03) in die vornehmsten deutschen Sammlungen übergingen, schafft landschaftliche Radierungen und Steinzeichnungen von warmem Natur- und Stilgefühl. Käthe Kollwitz (geb. 1867), eine Schülerin Stauffer-Berns, über die z. B. Singer, Sievers und Boettger schrieben, zeigte sich in ihren sozialistischen Fragen zugewandten Radierungen aus dem Volksleben als Meisterin hohen Ranges, die uns von unerbittlichen Wahrheiten geist- und stilvoll künstlerisch zu überzeugen weiß. Hauptsächlich durch seine farbigen und halbfarbigen Steindrucke wirkt Franz Hein (geb. 1863), der alte und neue Märchenpoesie in neuzeitlicher künstlerischer Behandlung zu verbildlichen versteht. Hauptsächlich als Meister eines modernen Farbenholzschnittes aber wirken Künstler wie die Deutschböhmen Karl Thiemann, Walter Klemm und Heine Rath, dann aber der Wiener Sezessionist Karl Moll (geb. 1861), der Wiener Stadtbilder schuf, Joseph Stoitzner, der uns in die Alpenwelt führt, und Karl A. Reichel, der dem Farbenholzschnitt stilwidrig, aber wirkungsvoll das Ansehen starkfarbiger Malerei zu geben versteht.

Auch in der satirischen Zeitschriftenillustration schwenkte die deutsche Graphik immer mehr von biedermeierscher Gemütlichkeit zu internationaler Schärfe ab. Von den Leistungen der alten „Fliegenden Blätter", unter Moritz von Schwind, Franz Graf von Pocci (1807—76), Wilhelm Busch (1832—1909), dem einzigen, unvergeßlichen, und noch unter Adam Adolf Oberländer (geb. 1845; Aufsatz von Voll) und Eugen Kirchner (geb. 1865), bis zu den leichtbeschwingten Schöpfungen der „Jugend", die einen

eigenen Buchschmuckstil erfand, und zu den heftigen Darstellungen des „Simplicissimus“ unter Th. Th. Heine (geb. 1867), Rudolf Wilke (1873—1908), Olaf Gulbransson, Eduard Thöny (geb. 1866) und ihresgleichen, ist ein weiter Weg.

Wir können die deutsche Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber nicht verlassen, ohne einer im äußersten Südwesten Deutschlands, im Benediktinerkloster Beuron, seit den siebziger Jahren erblühten Sonderkunst zu gedenken, die in ihrer bewußten „Abstraktion“ von der Natur, ihrer hieratisch-strengen und mathematisch errechneten Formengebung gewissermaßen im Übergang zu der naturfremden Kunst der Gegenwart steht. Daß gerade der französische „Neukölner“ Maurice Denis (S. 452) sich der Beuroner Schule angenommen hat, spricht für sie. Am besten hat Kreitmaier sie gewürdigt. Ihr Gründer und ihre Seele war Peter Lenz, der, 1832 im Hohenzollernschen geboren, seine künstlerische Ausbildung in München und Berlin erhielt. Als Benediktiner heißt er Pater Desiderius. Seine hauptsächlichen Mitarbeiter waren die Schweizer Jakob Wäger (1829—92), der den Ordensnamen Gabriel erhielt, und dessen Schüler Lukas Steiner (1849—1900), auch sie in München gebildet. Lenz, der die Seele der Schule blieb, suchte den christlich-mystischen Inhalt ihrer Darstellungen in reinen Umrißlinien zum Ausdruck zu bringen, deren Urmaße er auf Zahlenverhältnisse (Triangulierung!) zurückführte. Der Mystik der christlichen Furcht, die nach ihrer Ansicht in Grecos Werken spreche, sollte die Mystik der christlichen Liebe und des „Ruhens in Gott“ gegenübergestellt werden. Die Hauptschöpfung der Schule ist die Mauruskapelle unweit Beuron, die 1868—70 schon in außergeschichtlichem Stil errichtet wurde. Die offenen Balkenlagen ihres vorspringenden Holzdaches bilden die Decke über selbständigen Tuffquadermauern. Die schlichte Außenseite ist nur nach Verhältnisgesetzen gegliedert. Ihr Außenfries erzählt das Leben des hl. Maurus. Über dem Eingang herrscht Maria mit dem Kinde zwischen dem hl. Benedikt und der hl. Scholastika. Von den Gemälden des Inneren ist der Gekreuzigte zwischen sechs stehenden Heiligen an der Altarwand zu nennen. Süßlicher und in den bewegten Handlungen lahmer wirkt der Kreuzesweg in der Marienkirche zu Stuttgart. Im Marienleben des Emmausklosters St. Gabriel zu Prag malte Wäger die Flucht nach Ägypten und die Hochzeit zu Kana, Steiner die Anbetung der Könige, Lenz selbst die Pietà. Am einheitlichsten, strengsten und doch glänzendsten, auch mit plastischen Bildwerken in demselben Stil durchsetzt, ist die Unterkirche des Benediktinerklosters zu Monte Cassino in Italien nach Lenz’ Entwürfen ausgeschmückt.

Bemerkenswert ist, daß die Beuroner Kunst, wie man auch über das Maß der in ihr verwirklichten künstlerischen Kräfte denken mag, auf der Wiener Sezessionsausstellung 1905 modern wirkte, obgleich oder weil sie alles Persönliche ausschaltet.

Fassen wir das Gesamtbild der deutschen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ins Auge, so scheint es, als sei ihr die völlige Ausgeglichenheit von Wollen und Können nicht so oft wie der gleichzeitigen französischen Malerei zuteil geworden, deren feine technische Durchbildung sie nur selten zu erreichen strebte. Tritt dies namentlich da hervor, wo sie offensichtlich französische Einflüsse mit deutschem Empfinden durchwob, so scheint es in anderen Fällen, in denen die gleiche Zeit in Deutschland ähnliche Erscheinungen erzeugte, wie in Frankreich, doch nur denen so, die die deutsche Kunst von vornherein nur mit dem französischen Maßstab messen. Wir sind überzeugt, daß die Nachwelt gerade bei einer Reihe der deutschesten Werke der deutschen Malerei dieser Zeit mit Vorliebe verweilen wird.

III.
Die englische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1848 bis 1895).

Vorbemerkungen. — 1. Die englische Baukunst dieses Zeitraums.

Selbständig und selbstgefällig suchte die Kunst Großbritanniens und Irlands, für deren Geschichte die früher (S. 57) genannten Schriften maßgebend bleiben, auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre eigenen Wege, und wenn sie solche in der Baukunst nur zum Teil, in der Bildhauerei, in der sie vom Festland abhängig blieb, so gut wie gar nicht fand, so gelang es ihr doch, in der Malerei und im Kunstgewerbe neue Richtungen einzuschlagen, in die sie zeitweise ganz Europa mit fortriß. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts stand England an der Spitze einer teilweise von der gotischen, teilweise von der japanischen Kunst berührten, immer aber zum Wesen der Dinge strebenden, aufs Echte, Unmittelbare, Natürliche, „Primitive" gerichteten Kunstbewegung, die freilich durch gefallsüchtiges Streben nach Besonderem manchmal ins Gegenteil umschlug. Der Führer dieser Bewegung wurde der berühmte Schriftsteller John Ruskin (1819—1900), den z. B. Clemen uns nahegebracht hat. Seine zündende Beredsamkeit erklärte allem Hergebrachten den Krieg, und wenn seine Lehre in manchen Fällen auch mehr Verwirrung als Klarheit stiftete, so weckte sie doch in weiten Kreisen einen Kunstsinn, der fruchtbar weiterwirkte. Die Leistungen dieser Bewegung gipfelten in der Malerei der sogenannten Präraffaeliten und im kunstgewerblichen Wirken und Schaffen William Morris' (1834—96), des Apostels der Echtheit des Materials, der Zweckmäßigkeit der Hauptformen und der flächenhaften Stilisierung der Pflanzen- und Tierornamentik. Auch die Rückkehr zum zweckmäßigen Wohnbau, namentlich zu selbständiger Ausgestaltung kleiner Landhäuser, gehörte zum Programm dieser fruchtbringenden Richtung, deren Anregungen in Deutschland namentlich unter Muthesius' Vortritt begeistert aufgenommen wurden.

Die britische Baukunst haben wir bis 1850 durch verschiedene Phasen ihrer Wiedergeburt des Klassizismus und der Gotik hindurch verfolgt. Um 1850 war man sich einig darin, daß der gotische Stil, den Pugin (S. 148) als den christlichen Stil schlechthin bezeichnet hatte, die angemessenste Bauweise für Kirchen sei. Die strenge, nachahmende Frühgotik Gilbert Scotts machte jetzt aber einerseits einer reicheren Verwendung verschiedener mittelalterlicher Überlieferungen des Festlandes, anderseits einer selbsttätigen Weiterentwickelung Platz. In bezug auf die weltliche Baukunst dagegen brach sich jetzt, nachdem George Edmund Street (1824—81) die Gerichtsgebäude in Fleet Street in London in schwerer, das Innere dunkel und zerrissen gestaltender Frühgotik durchgeführt hatte (1867—84), entschieden die Ansicht Bahn, daß nur die von den hellenistisch-römischen abgeleiteten Bauweisen für sie geeignet seien. Nachdem man den strengen griechischen Klassizismus, von Nachzüglern abgesehen, überwunden hatte, schritt man jetzt von der italienischen Renaissance zu dem Queen-Anne-Stil und zu dem Palladianismus Inigo Jones (Bd. 5, S. 208) und Sir Christopher Wrens (Bd. 5, S. 209) fort, die man als englisch in besonderem Maße empfand. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts aber bahnte sich auch in England der Umschwung an, der einerseits zur erneuten, aber freieren Aufnahme beliebiger geschichtlicher Bauweisen, anderseits zu ungeschichtlichen neuzeitlichen Zweckmäßigkeitsgestaltungen führte.

Der englische Kirchenbau dieser Zeit, der im Dienste der staatlichen englischen Hochkirche in der Regel an dem englisch-gotischen Basilikenbau mit niedrigen Seitenschiffen und langgestrecktem, gerade abgeschnittenem Chor festhielt, bildete im Dienste der verschiedenen Sekten, die

möglichst viele Sitzreihen verlangten, von denen man den Prediger sehen und hören konnte, die konzentrische Anlage des Predigtsaales in verschiedenem Sinne weiter.

Von den strengeren Gotikern hatte Street selbst in einigen seiner berühmtesten Kirchen, wie in der Jakobskirche in Upper Garden Street zu Westminster, die einen freistehenden Glockenturm und einen runden Chorschluß zeigt, Backstein und Marmor unter Ruskins Einfluß verbindend, italienisch-gotische Erinnerungen mit den englischen Überlieferungen vereinigt, denen er in seiner Johanneskirche zu Torquay noch strenger Rechnung trug. John L. Pearson (1816—97) aber, der sich noch in der Dreieinigkeitskirche in Westminster (1852) so eng an alte Vorbilder hielt, daß der Bau von Kennern für alt gehalten werden konnte, schuf später, wie in der stattlichen frühgotischen Kathedrale von Truro (Cornwall), selbständig durchgearbeitete, wenngleich ganz von altenglischer Überlieferung erfüllte gotische Prachtbauten. Zu den bedeutendsten Kirchenbaumeistern, die die mittelalterlichen Formen frei verwerteten, gehören William Butterfield (1814 bis 1900), dessen 1849 begonnene Allerheiligenkirche in der Margaretenstraße zu London sich von außen als reichgegliederter Backsteinbau darstellt, von innen aber im Sinne Ruskins mit eingelegten bunten Steinen prunkt, und George Frederick Bodley (1827—1907), der sich anfangs, wie in seiner Michaeliskirche zu Brighton, französischen Einflüssen hingab, später aber die heimische Gotik farbig belebte. Sein Hauptwerk, dessen Bau erst nach seinem Tode begann, ist die Kathedrale zu Washington in Amerika.

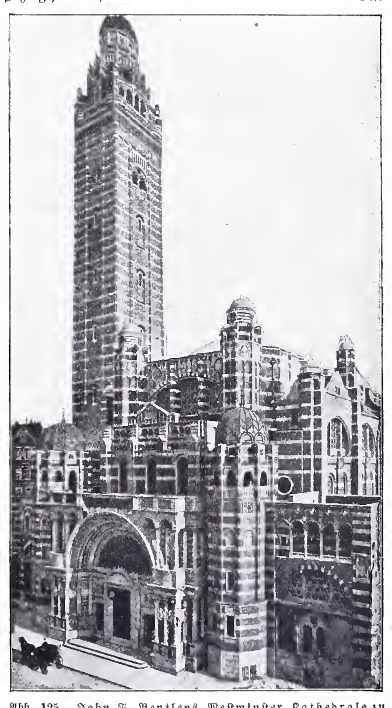


Abb. 125. John F. Bentleys Westminster Kathedrale zu London. Nach D. Joseph, Geschichte der Baukunst. (Zu S. 334.)

An altholländischen Backsteinkirchen aber begeisterte sich James Brooks (1825—1901), dessen Allerheiligenkirche von Gospel Oak zu London sogar eine Hallenkirche mit schlanken, kapitellfreien Rundsäulen ist, von denen die Gewölberippen etwas unorganisch aufsteigen.

Die freien Zweckmäßigkeitsanlagen der englischen Sektenkirchen hat Muthesius zusammengestellt. Zu den freiesten gehören die Kongregationalistenkirchen, von denen Alfred Waterhouses (1830—1905) Weigh House Chapel in Duke Street und die sechsseitige Kirche in Hampstead genannt seien. In der Freiheit der Formensprache folgten bald auch die Staatskirchen. John Seddings (1837—92) Dreieinigkeitskirche in Sloane Street schaltet frei mit

überlieferten Formen; H. Wilsons Markuskirche in Brithdir ist bereits in neuem malerischen Stile ausgeführt. John F. Bentleys (1839—1902) Westminster Kathedrale in London (seit 1895), über die bei uns O. Sickert schrieb, ist die einzige italienisch-byzantinisch-romanische Kirche Londons (Abb. 125). In dunklen und hellen Parallelschichten aufgebaut, wirkt sie im Inneren durch die vielen Säulenstellungen in den Seitenschiffbogen nicht eben großzügig einheitlich. Im wesentlichen barock aber gibt sich John W. Simpsons Unionkirche in Brighton.

Die italienische Renaissance, der modern-historische Mischstil und der neue Queen-Anne-Stil kommen hauptsächlich in weltlichen Bauten Englands zum Ausdruck. Ein geschickter Vertreter der Renaissance in London ist Sir James Pennethorne (1801—71), dessen Universitätsbau doch eine etwas gesuchte Anwendung von Hochrenaissanceformen zeigt. Von den Künstlern, die die historischen Mischstile begünstigten, hatte Alfred Waterhouse (S. 333) besonders durch seine Einführung des Terrakottaschmuckes in die Ausstattung des Naturhistorischen Museums zu London große Erfolge. Einem Mischstil, der zu strengerer Renaissance mit hohen Dachgiebeln neigt, folgte T. E. Colcutt (geb. 1840) in seinem Imperial Institute in London. Zu den größten und vielseitigsten englischen Architekten aber gehört Richard Norman Shaw (geb. 1831). Von der Gotik ausgegangen, machte er alle Stilwandlungen der Zeit mit. Shaws Eckhaus in Saint James' Street (1873) wirkt seinem Backsteinmaterial mit Hausteineinfassungen und seiner Giebelgestaltung nach als niederländischer Renaissancebau. Seine New Zealand Chambers in Leadenhall-Street erscheinen in ihrer einfachen Hauptgliederung als Vorläufer des selbständigen modernen Warenhausstils.

Deutlicher tritt der Queen-Anne-Stil mit seinem schlichten Rohmaterial, seiner frei den Bedürfnissen angepaßten Grundrißbildung und seinen erkerartig vorspringenden Fenstern im Landhausbau zutage. Über die englische Hausbaukunst schrieben Tipping und Stratton, in deutscher Sprache Muthesius. Als vorbildlich galt William Morris' eigenes Wohnhaus in Bexley Heath (Kent), das von Philipp Webb (geb. 1830) erbaute „Rote Haus". Bald übernahm Norman Shaw auch auf diesem Gebiete die Führung. Maßgebend wurde z. B. seine Villenkolonie im Bedfordpark zu London. Noch reizvoller modern aber wirken C. F. A. Voyseys Häuschen in Leicester.

Die Rückkehr zum Palladianismus des Inigo Jones und Christopher Wren spricht sich noch selbstschöpferisch in E. W. Mountfords Rathäusern zu Sheffield und Battersea, in John Belchers Institut der Bücherrevisoren in der City und in William Youngs mächtig getürmtem und gekuppeltem Glasgower Rathaus aus, wogegen Sir E. Brummell Thomas' überaus stattliches, mit hoher Mittelkuppel über säulenumstelltem Unterbau und vier Eckkuppeltürmen ausgestattetes Rathaus zu Belfast in fast erschreckender Abhängigkeit von Sir Christophers Londoner Paulskirche steht. Nachahmung bleibt Nachahmung. Aber Sir Christopher nachzuahmen, galt um 1900 in England als völkische Kunsttat.

2. Die englische Bildnerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Nur die englische Bildnerei hat auch im 19. Jahrhundert vom Festland alles empfangen, ohne ihm etwas zurückzugeben. Auch in ihr wich die klassizistische Anschauung allmählich einer mehr renaissancemäßigen Empfindung im italienischen und französischen Sinne. Im Sinne der modernen Naturnähe lernten nun auch die englischen Bildhauer die menschlichen Formen lebendiger, die Oberfläche des Nackten eindringlicher und weicher zugleich zu behandeln.

An bildnerischen Aufgaben ließ es das ruhmreiche Zeitalter der Königin Viktoria nicht fehlen. Den Mitgliedern seines Herrscherhauses, seinen siegreichen Feldherren, seinen großen Männern der Wissenschaft und des Welthandels und seinen gefeierten Dichtern und Künstlern wurden überall mehr oder minder umfangreiche Denkmäler, Standbilder und Büsten errichtet. Die Baubildnerei spielte keine Hauptrolle. An einzelnen Idealschöpfungen zum Schmuck der Wohnungen der Reichen und zur Bevölkerung der Museen aber fehlte es keineswegs.

Auch als Bildhauer berühmt war der große phantasievolle Maler George Frederick Watts (1817—1904; S. 337), der, gerade als Bildhauer am unmittelbarsten von den Parthenonbildwerken (Bd. 1, S. 326) des British Museum beeinflußt, sich auch als solcher zu großartigem Eigenleben hindurchrang. Sein lebensgroßes, feurig bewegtes Reiterbild des Hugh Lupus in Eaton Hall bei Chester und sein ähnliches, aber unter seinem nackten Reiter noch kühner, größer und rhythmischer bewegtes Roß „Lebenskraft" in den Kensington Gardens bei London gehören zu den mächtigsten Bildwerken des 19. Jahrhunderts. Schulgerechter zum Bildhauer erzogen war Alfred Stevens (1818—75; Bücher von Armstrong und von Stannus), der ein Schüler Thorvaldsens in Rom gewesen war, aber sich an Michelangelo zur individuellen Freiheit emporrankte. Sein Hauptwerk, das Wellingtondenkmal (1857—75) in der Paulskirche, unter korinthisierendem Baldachin das edle Liegebild des Verstorbenen mit auf der Brust gefalteten Händen, ist maßvoll mit stark, aber edel bewegten sinnbildlichen Gruppen ausgestattet. Unter seinen raumkünstlerischen Arbeiten ist der Kamin im Dorchester House mit den lebensvollen Karyatiden hervorzuheben. Auch Stevens war nicht nur Bildhauer, sondern auch Maler. Die Tate Gallery besitzt unter anderem seinen Karton des Jesaias für das Kuppelmosaik der Paulskirche. Armstrong bezeichnet ihn schlechthin als den größten englischen Künstler des 19. Jahrhunderts.

Altersgenosse Stevens war der Ire John Henry Foley (1818—74), in dem sich, obgleich er vom Flaxmanschen Klassizismus ausging, bereits neuzeitlich frischeres Leben regt. Von seinen zahlreichen öffentlichen Denkmälern gehört sein Albertdenkmal im Hyde Park zu London besonders wegen seiner üppig-eindrucksvollen Gestalt der „Asia" zu den volkstümlichsten Schöpfungen der britischen Reichshauptstadt. Unter Foleys Einfluß entwickelte sich einer der berühmtesten Maler des viktorianischen Zeitalters, Lord Frederick Leighton (1838—96), der als Maler glatter Klassizist mit feurigem Farbeneinschlag war, zum Bildhauer. Akademisch genug blickt sein eherner Athlet (1877) in der Tate Gallery drein. Innerlich lebendiger ist seine lebensgroße Bronze des Faulenzers in derselben Sammlung. Schüler Foleys war aber auch Thomas Brock (geb. 1847), der erfolgreiche Meister, der uns in der Tate Gallery in seiner ganzen Vielseitigkeit entgegentritt. Sein ehernes Reiterbild des Schwarzen Prinzen in Leeds (1902) gehört zu den am festesten in sich selbst geschlossenen Bildschöpfungen Englands. Kein Wunder daher, daß Brock 1904 beauftragt wurde, die figürlichen Bestandteile des großen Nationaldenkmals der Königin Viktoria in London zu schaffen, dessen Marmorbau von Sir Aston Webb herrührt.

Nach der Mitte des Jahrhunderts trug der Österreicher Joseph Edgar Boehm (1834 bis 1890) den neuzeitlichen Realismus, der besonders in seinen prächtigen Büsten zur Geltung kommt, nach London. Schuf er doch den Lord Beaconsfield mit den geistreichen Zügen in Westminster Abbey und den Sir Herbert Steward mit dem lebensvollen Relief seines Leichenzuges in der Paulskirche! Boehms Schüler war Albert Gilbert (geb. 1854), dem Armstrong die größte Individualität unter den britischen Bildhauern zuspricht. Sein schlanker Bronze-Ikarus

ist von sehnigem Eigenleben erfüllt, während sein großartiges Denkmal der Königin Viktoria in Winchester im Sinne der Barockkunst zusammengehalten ist. Nach 1870 kam aber auch der lebensprühende Franzose Jules Dalou (1838—1902; S. 239) nach London, wo er als Leiter der Bildhauerschule des South Kensington Museums einen großen Einfluß auf die Entwickelung der jüngeren Bildhauer gewann. Sein englischer Hauptschüler war Harry Bates (1850—99), von dessen Arbeiten in der Tate Gallery die „Hunde an der Koppel“ das rassige Lebensgefühl, seine aus Marmor, Elfenbein und Bronze zusammengesetzte „Pandora“ die moderne Materialfreudigkeit ihres Meisters bezeugen. Zu Dalous Lieblingsschülern gehört aber auch Alfred Drury (geb. 1859), dessen süßliche Empfindsamkeit in seiner kindlichen Bronzebüste der Griselda in der Tate Gallery hervortritt. Altersgenosse Bates' war zunächst Hamo Thornycroft (geb. 1850), dessen eherner Bogenschütze Teucer (1886) in der Tate Gallery und dessen Mäher in der Kunstsammlung von Liverpool strammes Natur- und Stilgefühl atmen. Auch sein Standbild Gordons am Trafalgar Square wirkt durch seine Frische und Strenge zugleich. Als Bahnbrecher, wie Thornycroft, wird aber auch E. Onslow Ford (1852—1901) gefeiert, der Schüler Wagmüllers in München gewesen war. Reizvoll in ihrem farbigen Material sind seine ägyptische Sängerin und seine kleine Bronzegestalt der „Torheit“ in der Tate Gallery. Am wirkungsvollsten ist sein Denkmal des im Meere ertrunkenen Dichters Shelley im University College zu Oxford. Neben dem sorgfältig durchmodellierten nackten Leichnam des ans Land Gespülten sitzt die trauernde Muse, die freilich noch etwas akademisch geraten ist. An die Franzosen Barye und Frémiet lehnte John Macallan Swan in seinen kecken Tierbronzen sich an; und zur französisch-englischen Richtung gehören auch die jüngeren Meister, die hier noch zu nennen sind.

William Goscombe John von Cardiff (geb. 1860) hat sich durch sein ruhig in sich gefestigtes Sitzbild des Herzogs von Devonshire in Eastbourne und seinen in etwas gezierter Stellung „balancierenden“ Bronzeknaben in der Tate Gallery einen Namen gemacht. George Frampton (geb. 1860), der sich rasch eine führende Stellung im Londoner Kunstleben erworben hat, schuf in Erzguß z. B. 1901 die Kolossalstatue der Königin Viktoria für Kalkutta, 1911 sein Märchendenkmal Peter Pan in den Kensington Gardens zu London, in Marmor zahllose Büsten und das Standbild der Königin Maria für die Victoria Memorial Hall zu Kalkutta. Als Verzierungskünstler macht man ihn für den deutschen Jugendstil der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts verantwortlich. William Robert Colton endlich (geb. 1867) geriet in Paris schon in den Bann Rodins (S. 241). Sein Meermaidbrunnen im Hyde Park (1897), seine Bronzegestalt der „Welle“ (1901) und seine liebliche Marmorgruppe „Lebensfrühling“ (1902) in der Tate Gallery zeigen die ganze eindringliche Weichheit seiner Behandlung des Nackten und seinen guten Geschmack in der Zusammenhaltung der Umrisse.

Man sieht, daß die englische Bildnerei dieses Zeitraums sich vorzugsweise im Anschluß an die französische, teilweise aber doch auch an die deutsche Kunst entwickelte. Am englischsten wirken naturgemäß die persönlichsten Bildwerke, wie jene eckig bewegten, von großartiger Lebenswucht durchdrungenen Reitergestalten Watts.

3. Die englische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Weit selbständiger als die Baukunst und die Bildnerei entwickelten die Malerei und die graphischen Künste sich während der langen Regierung der Königin Viktoria in dem immer reicher und mächtiger werdenden britischen Inselreiche. Unter der Schutzherrschaft Ruskins

(S. 332), des geistvollen Kunstschriftstellers, dessen Einfluß auf seine Umgebung man sich kaum groß genug vorstellen kann, entstand in London ein Künstlerkreis, in dem die Malerei, die graphischen Künste und das innenbauliche Kunstgewerbe einander die Hand reichten, um sich von dem alten, in akademische Formeln erstickten Treiben zu befreien. Von den Vorläufern der neuen, der „präraфaelitischen" Richtung haben wir William Dyce (1806—64), der in Rom durch Overbeck (S. 186) beeinflußt worden war, schon unter den Wandmalern des neuen Parlamentshauses in Westminster kennengelernt. Sein Johannes, der Maria vom Grabe des Heilandes heimgeleitet, in der Tate Gallery, war doch erst 1860 entstanden. Den zweiten dieser Vorläufer des „Präraфaelismus", der die meisten von ihnen überlebte, den auch als Bildhauer bedeutenden George Frederick Watts (S. 335), stellen wir an die Spitze der englischen Maler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.



Abb. 126. Der Geist des Christentums oder die Caritas. Gemälde von George Frederick Watts in der Tate Gallery zu London. Nach Photographie von F. Hollyer in London. (Zu S. 338.)

George Frederick Watts (1817 bis 1904), der als seine eigentlichen Lehrmeister die Bildwerke vom Parthenon im British Museum bezeichnete, ist einer der größten Ideal- und Gedankenkünstler des 19. Jahrhunderts. Sein Wahlspruch war: „Alles für das Höchste." Wie er selbst in hohem Alter über seinen Entwickelungsgang und seine Ziele dachte, bekannte er seinem Biographen von Schleinitz mit den Worten: „Ich habe nie einen Lehrer oder eine Unterrichtsstunde gehabt. Niemals in meinem Leben fertigte ich eine Kopie an. In meiner langen Künstlerlaufbahn trat niemals eine Entwickelung oder Änderung ein. Ich male heute, wie ich immer gemalt habe. Ich kenne nur Symbolik im Dasein, alles ist symbolisch, vornehmlich aber jede Kunst, wie die Sprache selbst." Nachdem er die Formen des menschlichen Körpers gründlich studiert hatte, gestaltete er sie seinen Ideen entsprechend, meist aus der Erinnerung, bald schlank und zart, bald voll und rund, immer ernst und großzügig. In seiner ganzen Größe als Bildnismaler, der im Antlitz die Züge der Seele festzuhalten versteht, erscheint er in der anziehenden Folge von 34 Bildnissen seiner berühmtesten Zeitgenossen in der National Portrait Gallery. Auch in seinen Idealschöpfungen läßt sich doch eine Entwickelung von den öfter den Dichtern entlehnten, härter gemalten Bildern der vierziger und fünfziger Jahre bis zu seinen freien, zeichnerisch und malerisch gleich großzügigen, von eigenartig gedämpftem Feuer erfüllten sinnbildlichen Darstellungen verfolgen,

die bald den religiösen, bald den menschlichen Inhalt betonen. Zwischen 1843 und 1847 entstanden in Florenz das Riesenbild aus der achten Novelle des Boccaccio und „Echo und Narcissus" in der Tate Gallery. Schon 1849 malte Watts das berühmte Bild „Lebensillusionen" der Tate Gallery. Von seinen Fresken hat sich eigentlich nur das großartige, rafaelisch gedachte, pyramidal aufgebaute „Halbrund" der Gesetzgeber im Justizpalast Lincoln's Inn erhalten (1853—59). In der Paulskirche zu London hängen zwei Hauptbilder des Meisters: „Friede und Wohlwollen" und „Zeit, Tod und Gericht", an zwei Pfeilern einander gegenüber. Von den großen Bildern des Watts-Saales der Tate Gallery gehören die beiden machtvollen Evabilder dem biblischen Kreise an. Christliche Allegorien sind „Der Geist des Christentums" (Abb. 126) und „Der Glaube und die Hoffnung". Reine Gedankenallegorien sind „Die Liebe und das Leben", „Die Liebe und der Tod", das Chaos und der „Hof des Todes". Ausgesprochenermaßen will Watts die Menschheit bessern und veredeln. Der Begriff der Kunst um der Kunst willen lag ihm fern. Aber er stattet seine literarische Gedankenkunst, deren Schwächen in manchen Einzelfällen auf der Hand liegen, mit so viel Formen- und Farbenwucht und so viel seelischem Leben aus, daß sie jeden Unbefangenen fesselt.

Rasch verbreitete sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die eigentliche „prärafaelitische" Kunst, über die unter anderen Hunt, Singer und Jessen geschrieben haben. Auf ihre Vorgeschichte ist schon hingewiesen worden. Von den sieben jungen Leuten, die 1848 die P. R. B., d. h. die präraffaelitische Brüderschaft, schlossen, haben sich drei, Dante Gabriel Rossetti (1828—82), William Holman Hunt (geb. 1827) und Sir John Everett Millais (1829—1906), zu bahnbrechender Bedeutung emporgearbeitet. Tatsächlich zu ihnen gehörten, außerhalb der Brüderschaft, Ford Madox Brown (1821—97), der älter, und Edward Burne-Jones (1833—98), der jünger als sie war. William Morris (1834—96), der Reformator des Kunstgewerbes (S. 332), schloß sich an Burne-Jones an. Auf die Landschaftsmalerei übertrug John Brett (1830—1902) die Grundsätze Ruskins.

Ford Madox Browns Präraffaelismus war nicht italienischer, sondern niederländischer Natur. Er hatte, in Belgien aufgewachsen, altflämische Bilder gesehen und war Schüler nicht nur von Wappers (S. 166), sondern auch von Leys (S. 167), dem Archaisten, gewesen. Er kämpfte für die charaktervolle Durchbildung der Einzelgestalten und Einzelköpfe, für unmittelbare, nicht theatralische Gebärden, für Vertiefung des Gesichtsausdrucks, psychologische Erfassung des dargestellten Augenblicks und Befreiung der Farbe von der braunen Brühe der herrschenden „Historienmalerei"; und es läßt sich nicht leugnen, daß er eine Reihe bedeutsamer Bilder geschaffen hat, die dem vorbereiteten Kunstfreunde ihre eigenartigen, herben Reize entfalten. Sein Christus, die Füße Petri waschend (Abb. 127), in der Tate Gallery ist ein tiefempfundenes Bild, das die Handlung ganz auf seelisches Gebiet verlegt. Sein „Abschied von England" in der Galerie von Birmingham hinterläßt einen ergreifenden Eindruck.

Dante Gabriel Rossetti, über den z. B. Marillier, Knight, Jessen, Singer, Wood, Waldschmidt schrieben, war die Seele des Bundes. Er war italienischer Abkunft, jedoch in England aufgewachsen. Sein eigentliches malerisches Können steht nicht auf der Höhe seiner poetischen und mystischen Eingebungen. Aber ein ganzer Künstler war gerade er. Zu seinen frühen, christlichen, wirklich vorrafaelischen Bildern, in denen die strenge, keusche und doch bei jedem Blatt und jeder Blüte verweilende Naturnähe zur Geltung kommt, die Ruskin predigte, gehört die schlichte „Verkündigung" von 1849 in der Tate Gallery. Die Liebe

führte ihn zu weltlicheren Darstellungen. Der echt englische Typus seiner geliebten früh verstorbenen Gattin, Miß Siddal, tritt uns in zahlreichen weiblichen Halbfiguren und Gruppen von schmachtender Sinnlichkeit und schwärmerischer Übersinnlichkeit entgegen; seine Geliebte verwandelte sich in Dantes Beatrice; und Danteträume verfolgten ihn bis an sein Ende. Bezeichnend ist sein Beata Beatrix (1863) in der Tate Gallery. Weihevoll wirkt sein „Traum Dantes" (1876) in der Liverpooler Sammlung (Taf. 17). An Palma Vecchios „Drei Schwestern" erinnert seine „Rosa Triplex" in der Tate Gallery. Rossetti wurde mit seinem empfindsam schmachtenden Schönheitsgefühl der Abgott des modern überfeinerten Ästhetengeschlechts, dessen Ende unsere Tage erlebten.

Wirklich quattrocentohaft aber empfindet William Holman Hunt (Schriften von Schleinitz, von Coleridge), der Madox Browns und seiner eigenen, herb-realistischen Auffassung treu blieb. Die Gesamtwirkung wird ins Seelische verlegt. Anfangs malte er romantische Gegenstände, wie die „Christen, durch Druiden verfolgt" (1850) in der Oxforder Universitätsgalerie, und Rienzis Racheschwur, in Privatbesitz. Bald aber nahmen religiöse Stoffe ihn gefangen. „Das Licht der Welt", eine ergreifende symbolische Darstellung des Dornengekrönten im Königsmantel mit der Laterne in der gesenkten Linken, hat er zu Anfang und zu Ende seiner Laufbahn gemalt. Ein spätes Exemplar hängt in der Paulskirche zu London. Biblische Gegenstände meinte er nur im Kostüm der gegenwärtigen Juden in Palästina, wohin er zeitweilig übersiedelte, malen zu dürfen. Charakteristisch sind der „Christus im Tempel" zu Birmingham, der „Schatten des Todes" in Manchester, die „Flucht nach Ägypten" in Liverpool. Die Überzeugtheit Hunts schon zieht uns immer wieder zu ihm hin.



Abb. 127. Die Fußwaschung. Gemälde von Ford Madox Brown in der Tate Gallery zu London. Nach Spemanns „Museum".

Der gesundeste Meister dieser Reihe war offenbar Sir John Everett Millais, den z. B. J. G. Millais, Schleinitz und Baldry gewürdigt haben. Gleich 1848 schloß er sich mit Feuereifer den Präraffaeliten an und malte nun so entschieden quattrocentistisch angehauchte Bilder wie „Lorenzo und Isabella" (1849) in Liverpool, die „Rückkehr der Taube" in Oxford und die Ophelia (1852) in der Tate Gallery. Der archaisierende Realismus war aber nur eine Phase in Millais' Entwickelung. Bald kehrte er zu der breiteren, volleren, saftigeren Pinselführung der Niederländer des 17. Jahrhunderts zurück. Im Übergang steht noch das „Tal der Ruhe" (1858); charakteristisch sind die „Nordwest-Passage" (1874) und die Bartholomäusnacht (1886) in der Tate Gallery. Vor allem entwickelte Millais sich

zu einem altmeisterlichen Bildnismaler, der große Auffassung der Charaktere mit malerischer Behandlung verband. Fünf seiner Bildnisse, unter ihnen das Lord Beaconsfields, besitzt die National Portrait Gallery, zwei, unter ihnen das Gladstones, die National Gallery in London. Berühmt ist sein Reiterbildnis des Malers Landseer in der Tate Gallery.

Sir Edward Burne-Jones (Schriften von Lady Burne-Jones, von Schleinitz) blieb der poetisch-romantischen Art der Präraffaeliten treu, verwandelte aber bei aller seiner Vorliebe für Botticelli ihre quattrocentistische Herbheit allmählich in reifere Süßigkeit. Seine schlanken schwanken Formen, seine satten und doch duftigen Farben, seine innerlichen, doch manchmal schmachtenden Seelenstimmungen lösen weiche, nicht immer ganz gesunde künstlerische Reize aus. Zu seinen großartigsten Gemälden gehören „König Cophetua und die Bettlerin" (1850) in der Tate Gallery (Abb. 128), die „Tiefen der See" bei Mr. R. H. Benson und die „goldene Treppe" bei Lady Battersea. Naturnah und altertümlich zugleich wirkt sein Flußbild „Die Mühle" mit tanzenden Mädchen und badenden Knaben im Viktoria- und Albert-Museum. Seine raumkünstlerische Begabung zeigt sich besonders in seinen zahlreichen farbigen Glasfenstern und Gobelins, deren Ausführung Morris übernahm. Stilgefühl im ganzen kann man ihm trotz seiner Manier im einzelnen nicht absprechen.

William Morris, der Umgestalter des europäischen Kunstgewerbes (Schrift von Vallance), war ein Jahr jünger als Burne-Jones, dessen Hauptmitarbeiter auf dem Gebiete der künstlerischen Glasmalerei und der häuslichen Teppichweberei. Zu den schönsten Teppichen beider gehört der Stern von Bethlehem im Exeter College zu Oxford. Der ganze Begriff der modernen Raumkunst geht auf Morris zurück. Ging Morris auch von der Gotik aus, die in seinen Schreinerarbeiten immer durchklingt, so ist die selbständige, vielfach jedoch durch die japanische Kunst beeinflußte neuenglische Ornamentik doch gerade sein Werk. Seine blütenreichen flachstilisierten Tapeten- und Fußteppichmuster eroberten rasch die Welt. Vor allem aber schuf er die Grundlagen der modernen Buchkunst. Die Verteilung der Schrift und der Abbildungen im Raume kehrt unter seiner Leitung zu ewiggültiger Gesetzmäßigkeit zurück. Sein Hauptmitarbeiter in der Buchkunst wurde später Aubrey Vincent Beardsley (1872—98; Schriften von Roß, Symons, Klein), der den Holzschnitt von Bewicks (S. 113) malerischen Ausschreitungen zum alten, dem Material entsprechenden Umrißstil zurückführte, in seiner ornamentalen Liniensprache und seinem phantastischen Inhalt hingegen, wie Muther sagt, „die betäubendsten Blüten dieses wunderbaren Frühlings englischer Buchkunst trieb". Er war Burne-Jones' Schüler gewesen und hatte als solcher mit keuschen, duftig-zarten Darstellungen begonnen, war dann aber in eine schwüle, hysterische Richtung hineingeraten, die Schule machte.

Im unschuldigen Sinne bildete Kate Greenaway (1846—1901; Aufsatz von J. Dom) den Morrisschen Buchstil in ihren reizenden Kinderbüchern weiter, während Walter Crane (geb. 1845; Buch von Schleinitz, von Konody), ein eklektischer Romantiker von bunter Farbensprache, in Buchbildern und Schmuckarbeiten den Präraffaelitenstil weiterführte.

Von den übrigen, zahlreichen Nachfahren dieser Richtung sei noch Morris' Schüler Frank William Brangwyn (geb. 1867; Schrift von Bénédite und von Shaw-Sparrow), der großzügige, farbenkundige Maler, Radierer und Kunstgewerbler, genannt, der, in Belgien geboren, auch auf dem Festlande Anerkennung fand. Für die Londoner Börse schuf er das große Gemälde „Handel und Schiffahrt". In München lernt man ihn durch das Ölgemälde einer Ackerlandschaft mit hochragendem Kastell kennen. Im Kupferstichkabinett zu Dresden sind einige seiner wirkungsvollsten großen Radierungen ausgestellt.

Neben dieser Richtung blühte in England ein halb koloristischer Neuklassizismus, an dessen Spitze **Frederick Leighton** (1830—96), zuletzt Lord Leighton Stretton (Schrift von Rhys), stand, der ein Schüler Steinles (S. 194) in Frankfurt gewesen war. Charakteristisch für seine Wandmalerei sind die großen Lünetten „Krieg" und „Frieden" im South Kensington Museum. Auf dem Gebiete der Staffeleimalerei lernt man seine kalte, wenn auch manchmal mit venezianischer Farbenglut buhlende Formensprache schon in der Tate Gallery kennen, die z. B. sein „Bad der Psyche" besitzt. Andere Meister dieser Art hatten sich auf dem Festlande ausgebildet: **Sir Edward John Poynter** (geb. 1836), der in Paris unter Gleyre (S. 244) gelernt hatte und später Direktor der Londoner Nationalgalerie wurde, zeigt in seinem glatten klassizistischen Bilde „Venus bei Äskulap" in der Tate Gallery zur Genüge, wes Geistes Kind er ist. Der Holländer **Sir Lawrence Alma-Taddema** (1836—1912; Schrift von Standing), der bei Leys (S. 167) in Antwerpen gelernt hatte, malte fein und plastisch durchgebildete Sittenbilder aus dem antiken Leben vor reichen pompejanisch-römischen Hintergründen. Er war lange Zeit ein Liebling aller „Kenner" und galt als eine Größe im Kunstleben Londons. In London ist er in der Tate Gallery und im Viktoria- und Albert-Museum, am reichsten aber ist er in Hamburg vertreten, dessen Kunsthalle sechs Bilder seiner geschickten, aber kalten Hand besitzt. Mit ausgeprägter englischer Glätte schließt **Albert Moore** (1841—93) sich ihnen an, der seit 1865 selbständig mit griechischer Formenschönheit rang. Sein „Blossoms" benanntes blütenreiches Bild in der Tate Gallery hat einen gewissen Zeitwert.



Abb. 128. **König Cophetua und die Bettlerin.**
Gemälde von Sir Edward Burne-Jones in der Tate Gallery zu London.
Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Nach dieser Zeit kamen die neuen französischen Kunstlehren allmählich auch in England zum Durchbruch. Meister wie **Frank Holl** (1845—88) und **Sir Hubert Herkomer** (1849—1914), der geborene Deutsche (Buch von Pietsch), verdanken ihren Ruhm hauptsächlich ihrer Bildnismalerei. Holls empfindsame Alltagsbilder, wie die der Tate Gallery, werden die Nachwelt nicht fesseln. Um so anziehender wirken seine Bildnisse, wie das des Oberrichters Sir

John Walter Huddleston, in der National Portrait Gallery. Herkomers große Bildnisgruppen, wie die des Magistrats seiner Vaterstadt Landsberg in Bayern und die des „Akademischen Rates" von London (1909), wetteifern mit den Regentenstücken der alten Niederländer. In der National Portrait Gallery hängt sein Bildnis Ruskins, in der Münchener Neuen Pinakothek seine Halbfigur des Prinzregenten Luitpold in schwarzem Renaissancegewande. Einen selbständigen Realismus pflegten in Bildern aus dem Leben und der Landschaft der Schotte William Mac Taggart (geb. 1835), der manchmal schon impressionistisch wirkte, und der Engländer Frederick Walker (1840—75; Buch von Philipps), dessen Bilder, wie das Zigeunerlager und das Zufluchtshaus in der Tate Gallery, mit großer Frische gesehen und wiedergegeben sind. Die Schotten John Pettie (1839—93) und Sir William Quiller Orchardson (1835—1910) vertreten das geschichtliche und gesellschaftliche Sittenbild, jener noch im schweren Goldton, den z. B. sein fahrender Ritter im Gebet zeigt, dieser bereits im lichten Silberton, der seine beiden leicht novellistisch zugestutzten Gesellschaftsstücke in der Tate Gallery auszeichnet. Das „Kostüm" spielt eine Hauptrolle bei ihnen, wie in der sogenannten Schule von Saint Johns' Wood, zu der auch Pettie gehört. Briton Rivière (geb. 1840) und John Macallan Swan (geb. 1847), den wir schon als Bildhauer kennen, sind tüchtige Tiermaler. Rivières sechs Bilder in der Tate Gallery zeigen schon durch ihre Titel, wie „Leidensgefährten" und „Sympathie", die englische Neigung, im Tierleben Spiegelbilder des Menschenlebens zu sehen. Große Seemaler sind James Clark Hook (1819—1907) und Henry Moore (1831—93). Bei Hooks Bildern in der Tate Gallery liegt das Schwergewicht noch auf den persönlichen Erlebnissen der mitdargestellten Schiffer und Fischer. Henry Moores Fischerboote an der Felsenküste in derselben Sammlung aber wirken schon nur als Bestandteile der stimmungsvollen Landschaft. Als eigentliche Landschafter sind Gordon Lawson (1851—82), der Armstrong zugleich an Ruisdael und Watts erinnerte, und Alfred East (geb. um 1850), der in Paris durch Corot beeinflußt wurde, zu nennen. Lawsons Mondnacht im August in der Tate Gallery ist in der Tat ein eindrucks- und ausdrucksvolles Bild.

Die jüngere schottische Schule verlegte ihren Schwerpunkt von Edinburg nach Glasgow. Die „Glasgow Boys", denen Armstrong und Caw Bücher gewidmet haben, verarbeiteten die französische Moderne eigenartig und feinfühlig mit ihrem einheimischen Naturgefühl. Jener Mac Taggart und der amerikanische Meister Whistler waren ihre Vorbilder. Die schottische Natur aber war ihre Führerin. Hervorgehoben seien James Paterson (geb. 1854), John Lavery (geb. 1856), Thomas Austen Brown (geb. 1859), Sir James Guthrie (geb. 1859), James Whitelaw Hamilton (geb. 1860) und David Young Cameron (geb. 1865). Durch die frische Farbigkeit, die diese Meister ihren lichtumflossenen Darstellungen aus dem Menschenleben und ihrer farbig hingesetzten impressionistischen Landschaft verliehen, erzielten sie seit 1891 auf dem Festlande große Erfolge, bis man erkannte, daß auch ihre Malweise schließlich auf angenommenen Rezepten beruhte. Ihre meisten Bilder sieht man in den englischen und schottischen Provinzialsammlungen. Doch ist Lavery in Berlin mit einer „Dame in Schwarz", in München mit einem sonnigen „Tennisplatz", ist Thomas Austen Brown in München mit einer Schönen im rotgeflügelten Hut, Cameron, der namentlich als Radierer geschätzt ist, mit einer belebten, flimmernden Brückenlandschaft vertreten. Auch in Weimar lernt man die Glasgower kennen.

Unter den jungen Engländern sind die Mitglieder des „New English Art Club" die Vertreter der Pariser Kunst in England. Genannt seien William Orpen und Augustus John (geb. 1879).

Am glücklichsten war, wie Washburn und Singer gezeigt haben, der Einfluß der französischen Moderne auf die englische Radierkunst, die leicht und duftig angedeutete Naturbilder von anschaulicher Unmittelbarkeit hervorzuzaubern verstand. Im Mittelpunkt dieser englischen Graphik stehen freilich der Amerikaner Whistler und der Franzose Alphonse Legros; aber der Engländer Sir Francis Seymour-Haden (1818—1910) ging ihnen geistvoll im Anschluß an Rembrandt voran, und religiöse Gegenstände radierte William Strang (1859—1921; Schrift von Singer) mit neuer, dem Volksleben der Gegenwart entnommener Unmittelbarkeit. Alles in allem zeigt auch die englische Kunst des 19. Jahrhunderts, daß die echteste Heimatkunst auch die größte Fernwirkung ausübt.

IV. Die nordamerikanische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Vorbemerkungen. — 1. Die nordamerikanische Baukunst dieser Zeit.

Der vierjährige Bruderkrieg zwischen dem Norden und dem Süden Nordamerikas, aus dem der Norden und mit ihm die Sache der Freiheit siegreich hervorging, wirkte wie ein Bad der Wiedergeburt auf die Vereinigten Staaten. Nach ihm begannen auch die Künste in Nordamerika allmählich zu selbständigem Leben zu erwachen, wenn sie zunächst auch in raschem Laufe die europäischen Kunstphasen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durcheilen mußten.

Auch in der amerikanischen Baukunst folgte auf die Wiedergeburt des Klassizismus, die den weltlichen Bauten vorbehalten blieb, und das „Gothic Revival", das dem Kirchenbau galt, jetzt eine zeitweise Einkehr bei der italienischen und nordischen Renaissance. Nachzügler im griechischen Stil waren z. B. Ernest Flaggs Corcoran Art Gallery (1888—97) in Washington und das feine, nach dem Muster des Lysikrates-Rundbaues in Athen (Bd. 1, S. 341) von C. W. Stoughton und Genossen errichtete Soldaten- und Matrosendenkmal im Riverside Park zu Neuyork. Auch das neue Nationalmuseum in Washington (1910) von Hornblower und Marshall ist, um es seiner Umgebung anzupassen, streng klassizistisch aufgebaut. Als gotische Hauptschöpfung aber ragt die aus weißem Marmor im hochgotischen Stil durch James Renwick, den Erbauer der älteren Grace Church (S. 158), aufgeführte, von mächtigen Spitztürmen überragte Saint Patricks Kathedrale in Neuyork in diesen Zeitraum herein. Der italienischen Renaissance huldigen z. B. der geräumige, mit einem von vergoldeter Kuppel überragten Mittelrundsaal ausgestattete Prachtbau der Kongreßbibliothek in Washington, der unter der Oberleitung T. L. Caseys 1888 bis 1897 durch Edward Peace Casey (geb. 1864), Benjamin R. Green und andere errichtet wurde, das stattliche Metropolitan Museum zu Neuyork, an dem zu verschiedenen Zeiten von 1879 bis 1902, hauptsächlich nach den Entwürfen R. M. Hunts, gebaut wurde, und der großlinige, im Mittelstück seiner Schauseite stark betonte weiße Marmorbau der öffentlichen Bibliothek zu Neuyork, der zwischen 1902 und 1911 durch John Merven Carrere (1858—1911) und Thomas Hastings geschaffen wurde. Im französischen Renaissancestil prangen schloßartige Bauten, wie R. M. Hunts „Château" W. K. Vanderbilts und das Schwabische Wohnhaus am Riverside Park zu Neuyork.

Dann aber ging man auch in Amerika mehr auf den englisch-palladianischen Stil der Zeit Wrens zurück, den man selbständig weiterbildete. Zu den Hauptbauten dieser Art gehören Charles Huntingtons fein empfundenes Gebäude der Hispanic Society in Neuyork, der edle ionische Doppelbau des Art Institute zu Brooklyn, an dem von 1897 bis 1907 gebaut

wurde, und das neue, mächtig hingelagerte granitene Museum der schönen Künste zu Boston, die schon wieder klassizistischer wirkende, 1908 vollendete Schöpfung Guy Lowells, aus deren Breitseiten höhere Querschiffe mit ionischen Giebeltempelfronten hervortreten.

Inzwischen hatte H. H. Richardson (1838—86) neues selbständiges Leben in die amerikanische Architektur gebracht. Wie die Hundertjahrfeier von 1876 allgemein als der Ausgangspunkt eines selbständigen Aufschwungs aller Künste in Amerika angesehen wird, so sah gleich das Jahr 1877 auch mit Richardsons Dreifaltigkeitskirche in Boston den Prachtbau in südfranzösisch-romanischem Stil mit spanischem Vierungsturm entstehen, der die neue Bewegung in der amerikanischen Baukunst einleitete. Schon hier zeigte der Meister die Kraft, dem südfranzösischen Mittelalter neues, angelsächsisch-amerikanisches Leben entsprießen zu lassen. Berühmte öffentliche Bauten seiner Erfindung, in denen flache oder steile, von gedrungenen Säulen getragene Rundbogen mächtige Rustikawände zu durchbrechen pflegen, sind ferner das hochgetürmte Gerichtsgebäude in Pittsburg (1888), Hauptteile des Kapitols von Albany und Austin-Hall in Cambridge bei Boston. Auch den nordamerikanischen Privatbau, wie er uns in den Veröffentlichungen von Graef und von Vogel entgegentritt, beeinflußte Richardson mit seinen kraftvollen Umbildungen der französischen Romantik. In der selbständigen Gestaltung vorstädtischer und ländlicher Häuser, die, zweckentsprechend von innen nach außen stilisiert, malerisch schlicht im Äußeren erscheinen, wetteifert die amerikanische Baukunst jetzt mit der englischen. Die Wohnhäuser Richardsons (Abb. 129) und seiner nächsten Nachfolger scheinen manchmal freilich in dem schweren Rustikapanzer, der seinen öffentlichen Bauten so gut steht, ersticken zu müssen; aber großzügig und organisch empfunden sind sie immer. Von seinen Nachfolgern auf diesem Gebiete waren George T. Pearson in Philadelphia,

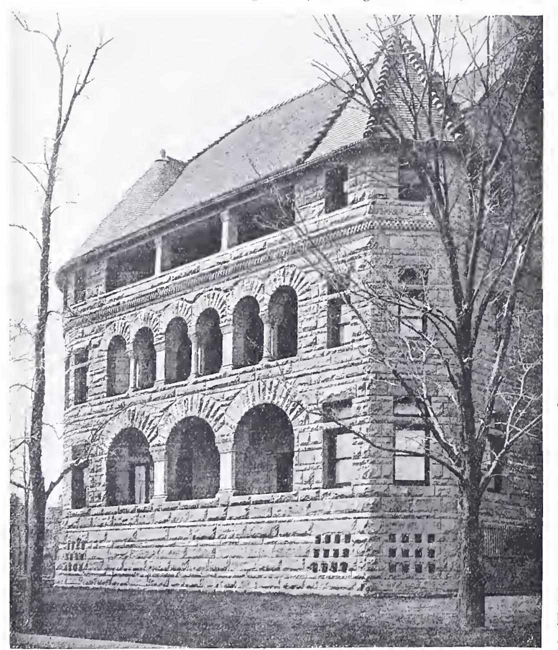


Abb. 129. H. H. Richardsons Haus Beagh in Chicago. Nach P. Graef.

Ch. F. Schweinfurth in Cleveland und Bruce Price in Neuyork, der Erbauer der felsigen Torhäuser am Toxedopark, noch am Ende des Jahrhunderts tätig.

Eine große Besonderheit des amerikanischen Städtebaues sind endlich die Turmhäuser, die sogenannten „Wolkenkratzer", meist Geschäftshäuser, die sich schließlich in dreißig bis fünfzig Stockwerken zu schwindelnder Höhe erheben. Entscheidend für ihren Aufbau ist das Stahlgerüst ihrer Backsteinmauern. Hier und da, wie im Bayard Building in Bleecker Street zu Neuyork, ist es durch richtige Gliederung und gute Verhältnisse gelungen, diesen Ungeheuern ein gewisses künstlerisches Leben einzuflößen. In der Mehrzahl sind und bleiben sie künstlerisch reizlos; aber aus der Ferne gesehen, scheinen diese Überhäuser dem zur See in Neuyork ankommenden Reisenden wie riesige Märchenpaläste aus den Fluten emporzusteigen.

2. Die nordamerikanische Bildnerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die Geschichte der amerikanischen Bildhauerei dieses Zeitraums haben wir an der Hand Tafts, dessen Untersuchungen Clemen in Deutschland einiges hinzugefügt hat, bis zu den noch harten und trockenen Schöpfungen Browns, Palmers und Balls verfolgt (S. 160). Die Schüler und Nachfolger dieser Meister umwehte schon ein Hauch der größeren Freiheit und Weichheit, zu der die europäische Bildhauerei sich inzwischen hindurchgerungen hatte. Schüler Browns war John Quincy Adams Ward (1830—1910), dessen naturfrische Jugendwerke, wie der indianische Jäger im Centralpark zu Neuyork (1857), die Vorläufer seiner lebensfesten Standbilder Henry Ward Beechers (1891) in Brooklyn und Garfields in Washington (1887), doch auch des schon wesentlich freier empfundenen Viergespanns auf dem Dewey-Reception-Triumphbogen in Neuyork (1899) sind.

Als Nährmutter des Bildhauergeschlechts, das nach der Jahrhundertfeier von 1876 aufkam, war Paris an die Stelle von Rom und Florenz getreten. Zu den ersten, die in Paris lernten, gehörten Howard Roberts (geb. 1843), dessen „Modellsitzen" in der Akademie von Philadelphia bereits eine neue Geschmeidigkeit zeigt, Olin Levi Warner (1844—96), zu dessen reifsten Schöpfungen seine weichen Bildwerke an der Kongreßbibliothek in Washington gehören, und Jonathan Scott Hartley (geb. 1845), ein Schüler Palmers, dessen Hauptstärke in seinen lebensprühenden Büsten, wie der John Gilberts im „Players Club" zu Neuyork, liegt. Dann folgt der große, in Dublin geborene, in Neuyork aufgewachsene, in Paris ausgebildete Augustus Saint-Gaudens (1848—1908), dem Royal Cortissoz ein warmherziges Buch, Clemen einen verständnisvollen Aufsatz gewidmet hat. Saint-Gaudens gehörte zu jenen seltenen Meistern, die nach edlem Gleichgewicht von Natur-, Stil- und Raumgefühl streben. Doch überwiegt sein Naturgefühl, dessen realistische Kleinzüge von seinem gesunden Stilgefühl doch nicht immer überwunden werden. Sein Denkmal des Admirals Farragut in Neuyork (1878—80) besteht aus einem ehernen Standbild über einem marmornen Banksockel von geschlossenem Aufbau mit großzügig edel-flachem Reliefschmuck, um dessen weibliche Gestalten es wie von Meereswogen rauscht. Sein Denkmal Lincolns in Chicago (1887), das den Präsidenten in überlebensgroßem Erzbild vor dem klassischen Sessel stehend zeigt, von dem er sich erhoben, ist ein Muster strenger Wahrhaftigkeit, eindringlicher Durchführung und männlicher Haltung. Saint-Gaudens' vorwärtsstürmender Puritaner „Deacon Chapin" in Springfield wirkt, so realistisch er ist, als typischer Triumphgesang des Puritanismus. In verhaltener Kraft und Schönheit prangen seine Idealgestalten, wie der „Gottesfriede" am Denkmal der Mrs. Adams in Rock Creek Cemetry zu Washington, wie die herrliche Flügelgestalt

„Amor-Caritas" im Luxembourg-Museum zu Paris und wie die Siegesgöttin, die das feurige Roß des Generals Sherman an dessen Reiterdenkmal in Neuyork führt (1897—1901). Zu den eindrucksvollsten Schöpfungen Saint-Gaudens' aber gehört sein Shawdenkmal in Boston (1897; Abb. 130), dessen Hochrelief den Obersten ruhig zwischen seinen in gedrängtem Zuge voranschreitenden schwarzen Fußsoldaten einherreitend darstellt. Wirklichkeitssinn und Monumentalität streben hier erfolgreich nach Vereinigung. Nacktes hat der Meister selten geschaffen; am stilvollsten in dem Jüngling der Schaumünze für die Chicagoer Ausstellung von 1893. Daß die Freude am Nackten der Empfindung der „guten Gesellschaft" Amerikas widerstrebt, legt der amerikanischen Bildhauerei nur allzuoft einen Hemmschuh an.

Von den jüngeren Meistern der Pariser Richtung war Daniel Chester French (geb. 1850), der mit dem Tierbildner Edward C. Potter um 1900 das treffliche Reiterstandbild Washingtons für die Place d'Jéna in Paris schuf, ursprünglich noch Schüler Wards gewesen; Paris hatte French erst 1888 aufgesucht. Von seinen geistvollen Büsten entstand die Emersons, von der das Metropolitan-Museum einen Bronzeguß besitzt, schon 1876, die des Architekten R. M. Hunt im Centralpark zu Neuyork 1898. Von seinen größeren Denkmälern sei die klassische eherne Hochreliefgruppe „Bildhauerjüngling und Todesengel" von 1892 auf dem Forest Hill Friedhof und das ergreifende Denkmal des irischen Dichters John Boyle O'Reillie in Boston hervorgehoben. Berühmt sind Frenchs drei Bronzetüren mit überlebensgroßen sinnbildlichen Gestalten an der Öffentlichen Bibliothek in Neuyork. Unzählig sind seine raumschmückenden Gestalten für öffentliche Bauten der verschiedensten amerikanischen Städte. French gilt als der Führer der „alten Richtung" in der amerikanischen Bildhauerei. Schüler Saint-Gaudens' war Frederick Mac Monnies (geb. 1863), dessen raumschmückende Bildwerke zu barocker Großzügigkeit neigen, aber auch seine Idealschöpfungen, wie die tanzende Bacchantin im Metropolitan Museum, leisten ein Höchstes an innerlicher und äußerlicher Bewegtheit.

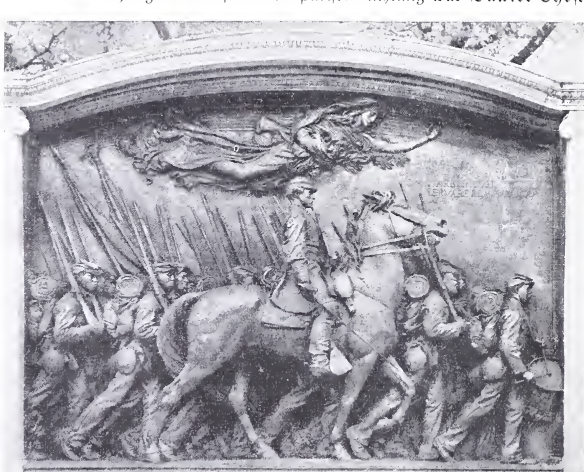


Abb. 130. Augustus Saint-Gaudens' Denkmal Shaws in Boston. Nach R. Cortissoz.

In dem gleichalterigen und noch jüngeren Geschlecht amerikanischer Bildhauer fesseln uns lebendig vorwärtsstrebende Kräfte. Neben den Realisten, die ihre Stoffe dem amerikanischen

Volks- und gar dem Indianerleben entlehnen, wie Solon Hannibal Borglum (geb. 1868), dessen Darstellungen aus dem wilden Westen in den Museen von Newyork und Cincinnati stehen, und Cyrus E. Dallin (geb. 1868), dessen kraftvoll natürliche Indianerreiter z. B. den Lincoln Park zu Chicago und den Fairmount Park zu Philadelphia beleben, stehen Dekorationsbildner, Idealisten und Symbolisten, die auch vor der Verkörperung erdenferner Gedanken nicht zurückschrecken, wie Charles Grafly (geb. 1862), George Grey Barnard (geb. 1863) und John Gutzon Borglum (geb. 1867), dessen berühmtestes Werk, die Pferde des Diomedes, im Metropolitan Museum zu Neuyork steht. Der bedeutendste von ihnen ist George Grey Barnard, dem Clemen einen eingehenden Aufsatz gewidmet hat. Seine Marmorgruppe von 1893 „Ich fühle zwei Naturen in mir" im Metropolitan Museum ist leiblicher, als ihr Titel vermuten läßt. Seine Hauptschöpfung, nach 1908, sind die Kolossalgruppen für das pennsylvanische Staatskapitol zu Harrisburg, deren Mittelstück, wie Edm. v. Mach berichtet, die elf Meter hohe Verherrlichung der Arbeit ist. Gedrungen sind seine nackten Gestalten; glatt und fest einzelne Muskeln hervorhebend, arbeitet Barnard ihre Oberfläche heraus. Das Geistige, das ausgedrückt werden soll, tritt immer packend in die Erscheinung.

Die bildnerische Begabung der Nordamerikaner steht außer Frage. Zu denken aber gibt es, daß das in Kupfer getriebene, als Leuchtturm eingerichtete Riesenstandbild der Freiheit, das sich, 1886 enthüllt, am Eingang zum Hafen Neuyorks erhebt, von dem Elsässer Friedrich August Bartholdi (1834—1904) herrührt, der zur Pariser Schule gehörte.

3. Die nordamerikanische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die amerikanische Malerei trat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, großjährig werdend, in erfolgreichen Wettbewerb mit ihrer älteren europäischen Schwester. Auf den Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1900, denen 1909 eine Sonderausstellung der amerikanischen Malerei in Berlin folgte, eroberte sie sich die Anerkennung ihrer Ebenbürtigkeit. Freilich gelang es ihr nur allmählich, nur schrittweise sich von der Vormundschaft ihrer Gevatter in Düsseldorf, in München und in Paris zu befreien. Am selbständigsten hatte sich, wie wir gesehen haben, die Landschaftsmalerei in Nordamerika entwickelt. Die Hudson-River-Schule hatte keinen anderen Ehrgeiz, als die nordamerikanische Landschaft mit eigenen, also amerikanischen Augen zu sehen. An ihre Begründer (S. 161) schlossen sich um die Mitte des Jahrhunderts, allmählich zu flüssigerem Vortrag übergehend, ihre jüngeren Meister an, von denen John Frederick Kensett (1818—72), der mit 24 Landschaften und Seestücken im Metropolitan Museum zu Neuyork, mit einer Herbstlandschaft in der Corcoran Gallery zu Washington vertreten ist, außer Hudsonlandschaften auch europäische Naturmotive darstellte. Einige jüngere Meister dieser Schule aber hatten in Düsseldorf malen gelernt. John Whittredge (1820—1910), der zu den Gründern der Hudson-Schule zählt, war ein Schüler Andreas Achenbachs gewesen. Man lernt ihn z. B. in der Sammlung der Lenox Library in Neuyork kennen. James Mac Dougal Hart (geb. 1828), der, wie sein älterer Bruder William Hart (1823—94), zu den tüchtigeren Meistern der Schule gehörte, hatte sich J. W. Schirmer (S. 198) zum Lehrer gewählt. Die Schönheiten des Felsengebirges aber entdeckten Thomas Moran (geb. 1837), dessen Yellow Stone und Grand Canyon von 1872 im Kapitol zu Washington hängen, und Albert Bierstadt (1830—1902), der, in Solingen geboren, schon zweijährig nach Amerika kam, als Akademieschüler nach Düsseldorf ging, dann aber nach den Vereinigten Staaten zurückkehrte. Seine großen, einst gefeierten

amerikanischen Berglandschaften sind in vielen amerikanischen Sammlungen zu finden. Sein „Goldenes Tor" (bei San Francisco) schmückt das Kapitol, sein Mount Corcoran die Corcoran Gallery zu Washington.

Überhaupt hatte die Düsseldorfer Schule es um die Mitte des Jahrhunderts den Amerikanern angetan. Auf dem Gebiete der Figurenmalerei trug Emanuel Leutze (1816—68), der seine Kunst in Düsseldorf unter Lessing gelernt hatte, ihre Art über den Ozean. Das Kapitol zu Washington besitzt seine Fahrt des Kolumbus (Westward Ho!), das Metropolitan Museum zu Neuyork das große Hauptexemplar seines Übergangs Washingtons über den Delaware, dessen erste Ausführung in der Bremer Kunsthalle hängt. Es ist ein durchgebildetes Historienbild echt altdüsseldorfer Art. Sein Schüler Eastman Johnson (geb. 1824) studierte 1849—51 in Düsseldorf, strebte dann aber nach längerem Aufenthalt im Haag in kleinen Sittenbildern zu altholländischer Breite des Vortrags zurück. Man lernt ihn in den Sammlungen von Neuyork und von Cincinnati kennen.

Auf den Düsseldorfer folgte der Münchener Einfluß, der sich damals schon im koloristisch-realistischen Sinne Pilotys und seiner Schule betätigte. Im Mittelpunkte der durch Piloty, Diez usw. beeinflußten amerikanischen Malergruppe stehen Walter Shirlaw (geb. 1838), der volks- und sittenbildlich ausgestattete Landschaften im guten Münchener Durchschnittsstil der siebziger Jahre malte, Diez' Schüler Frank Duveneck (geb. 1848), der in Bildnissen und in Landschaften modern im Sinne jener Schule auftrat, und Pilotys Schüler William Chase (1849—1916), der das romantisch-geschichtliche Sittenbild bevorzugte. Aus Duwenecks Münchener Frühzeit bewahrt das Museum zu Cincinnati neun Ölgemälde, unter ihnen den prächtigen Schusterbuben von 1872, der 1909 in Berlin ausgestellt war. Seine Fresken im Chor der Dreieinigkeitskirche zu Cincinnati verzichten wohlweislich auf die malerische Behandlung der Ölmalerei. Seine späten Landschaften wie seine italienische Villa in Cincinnati sind schon feine Schöpfungen halb impressionistischer Art. In ähnlicher Entwickelung ging Chase von Piloty zu Whistler über. Seine Dame im weißen Umschlagetuch in der Akademie zu Philadelphia und seine Dame in Schwarz im Metropolitan Museum wirken durch ihre hintergrundslose Schlichtheit groß und vornehm. Sein holländischer Waisenhaushof im Museum zu Saint Louis und seine Shinnecock-Landschaft in der National Gallery of Art in Washington haben schon einen impressionistischen Einschlag.

Inzwischen hatte aber auch die etwas ältere Pariser Schule ihre Anziehungskraft auf Jung-Amerika ausgeübt, dessen Vorbilder einerseits die Historienmaler vom Schlage Delaroches und Coutures, anderseits die Volksleben- und Landschaftsmaler der Schule von Barbizon wurden. Als die drei Pioniere dieser französischen Richtung des dritten Viertels des Jahrhunderts in Amerika gelten George Fuller (1822—84), den man den „amerikanischen Millet" (S. 251) zu nennen gewagt hat, William Morris Hunt (1824—79), der Schüler Coutures, der im Kapitol zu Albany zeigte, daß er dem großen Freskenstil nicht gewachsen war, und George Inneß (1825—94), der, von Corot beeinflußt, der eigentliche Pfadfinder der „intimen" Landschaft in Amerika wurde. George Fullers bekannteste Bilder sind die Hexe („and she was a witch") und das Bildnis seines Sohnes Spencer im Metropolitan Museum. Inneß, der bedeutendste Künstler dieser Reihe, der Entdecker der feinsten Eigenreize des amerikanischen Himmels, ist in der großen Neuyorker Sammlung mit schönen Bildern seiner Reifezeit, wie „Friede und Fülle" und dem Herbstbild mit Eichen, mit schönen Landschaften aber auch in den Sammlungen zu Washington und zu Boston vertreten. John

La Farge (geb. 1835), der Hauptmeister jener realistisch-koloristischen Großmalerei, der auch Einflüsse der englischen Präraffaeliten aufnahm, aber war schon ein Schüler Hunts (S 339). La Farges Wandschmuck in Richardsons Dreifaltigkeitskirche zu Boston, für deren Glasfenster er ein neues Verfahren erfand, sein großes, im präraffaelitischen Sinne angeordnetes Himmelfahrtsfresko und seine Glasfenster in der Himmelfahrtskirche zu Neuyork erregten in Amerika erklärliches Aufsehen. Seine Landschaften in den Sammlungen von Boston und von Neuyork erinnern nach Bernaths Meinung schon an die Cézannes.

In weiterer Entwickelung zeigten die gleichen Einflüsse Historienmaler wie Elihu Vedder (geb. 1836), der stilvoll zusammengehaltene allegorische Wandgemälde, wie die fünf Darstellungen verschiedener Regierungsformen in der Kongreßbibliothek zu Washington, schuf, und Edwin A. Abbey (1859—1911), dessen Hauptwerk, die Bilder aus der Geschichte des hl. Grals in der Bostoner Bibliothek, leider schlecht beleuchtet ist. In besonderem Maße von der Schule von Barbizon beeinflußt aber erscheinen Landschaftsmaler wie Alexander H. Wyant (1836 bis 1892), der später zu Turner überging, wie Homer Martin (1836—97), der sich zuletzt schon von Sisley, dem großen Impressionisten (S. 258—59), beeinflussen ließ, wie Dwight William Tryon (geb. 1849), der von Daubigny (S. 249) ausgegangen war, und wie Henry W. Ranger (geb. 1858), der sich in der Nachahmung bald des einen, bald des anderen der Meister von Barbizon gefiel. Im Übergang zum Impressionismus stehen auch Sittenbildmaler wie George Hitchcock (1850—1913), dem es die holländischen Tulpenfelder, und Gari Melchers (geb. 1860), dem es die nordholländische Küstenbevölkerung angetan hatte. Hitchcock und Melchers sind zwei farben- und lichtfrohe, etwas äußerliche Meister, die wieder einmal in Düsseldorf die Akademie besucht hatten, ehe sie nach Paris gingen, schließlich aber beinahe zu Holländern wurden. Melchers, der auch große dekorative Gemälde, wie Krieg und Friede in der Kongreßbibliothek zu Washington, malte, war übrigens eine Zeitlang Professor an der Kunstakademie zu Weimar. Er ist in fast allen größeren Sammlungen Amerikas, aber mit zwei Bildern z. B. im Luxembourg zu Paris, mit einem in Dresden vertreten.

Auch der volle, wenngleich noch farbenschwere Realismus, der in Frankreich mit Courbet einsetzte, führte in Amerika zu Parallelerscheinungen. Als der bedeutendste Vertreter dieses Realismus in Amerika, der hier freilich in hellerem Tageslicht strahlte, gilt Winslow Homer (1836—1905), der frische Maler des atlantischen Küstenlebens im Staate Maine und volkstümlicher Vorgänge aus dem Leben der Neger. Seine Fuchsjagd in Philadelphia, sein „Golfstrom" in Neuyork und sein „Light on the Sea" in der Corcoran Gallery zu Washington zeigen ihn von seinen besten Seiten.

Dann aber kam schon das Geschlecht, das dem französischen Impressionismus Manets und Monets huldigte; und an der Spitze dieses Geschlechts steht, über jede Nachahmung hinausgehoben, James Mac Neill Whistler (1834—1903), der ursprünglich Schüler Gleyres (S. 244) in Paris war, bald aber von Velázquez und Rossetti beeinflußt, von Manet, Monet und den Japanern mit fortgerissen, neben Meistern wie Degas zu den selbständigen Weiterbildnern der neuen Richtung zählte. Abwechselnd in Paris und London tätig, blieb er im Herzen doch immer Amerikaner. Schriften über ihn verfaßten z. B. Singer, Sickert, Wedmore und Pennell; auch hat er selbst seine Kunst, namentlich den Angriffen Ruskins gegenüber, wiederholt mit der Feder verteidigt. Whistler hat in Öl und Pastell gemalt, lithographiert und radiert. Immer ging er von der farbigen Erscheinung der Dinge aus. Die Umrisse als solche und die Form als solche zu geben, hielt er nicht für die Aufgabe des

Malers. Aber die Wirkung der Form wußte er durch die Farbe zur Geltung zu bringen; und die Farbe, die er zunächst, wie in der Natur, durch Licht und Luft gebändigt sah und wiedergab, wußte er zur Erzielung idealer Bildwirkungen so zu stilisieren, daß sie in den feinsten und harmonischsten Akkorden erklang. So kam er dazu, seine Bilder eine Zeitlang nach ihren Farbenwirkungen zu benennen; selbst das berühmte Bildnis seiner Mutter, das die ganze geistige Persönlichkeit der alten Dame widerspiegelt (im Luxembourg-Museum zu Paris), und das berühmte Bildnis Carlyles (Abb. 131), dem er einen leidenden Zug verlieh (in der Glasgower Galerie), stellte er als „Arrangement in schwarz und grau" aus. Vor allem aber seine nur auf die Gesamtwirkung hin, oft wie durch einen grauen Nebel gesehenen Landschaften pflegte er als Symphonien oder Harmonien in dieser oder jener Tonart zu bezeichnen: Trouville „blau und silber", Valparaiso „blau und gold", Dieppe „violett und grün" usw. Old Battersea Bridge in der Tate Gallery nannte er „Nocturne in blau und gold". Man wird geneigt sein, diese Benennungen für mehr als Spielereien anzusehen, wenn man die seelische Kraft seiner Bildnisse auf sich wirken läßt. Das Bostoner Museum besitzt „Little Rose" und den „Grobschmied" von seiner Hand. Mit 30 großen und 120 kleinen Bildern ist er in der Sammlung Charles Freeres in Detroit vertreten. Auch seine Radierungen, die zu den höchstgeschätzten Blättern der Neuzeit gehören, sind von erstaunlicher, wenn auch mit den geringsten Mitteln erzielter Anschaulichkeit. Whistlers Kunst will nicht nur auf unser Auge, sondern mit träumerischer Zartheit auch auf unsere Seele wirken.



Abb. 131. James Mac Neill Whistlers Bildnis Thomas Carlyles im Museum zu Glasgow. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Neben Whistler erscheinen die jüngeren Bildnis- und Landschaftsmaler der gleichen Richtung meist zahm und konventionell. Ein großer Bildnismaler ist immerhin John Singer Sargent (geb. 1856), der in seinem Fresko „Das Dogma der Erlösung" in der Bostoner Bibliothek absichtlich zu fast byzantinischer Steifheit zurückkehrt, in seinen zahlreichen Bildnissen aber Charaktere und Farbenharmonien trefflich zu verschmelzen versteht. Die Tate Gallery in London besitzt unter anderen das feingestimmte Bild der beiden lebensgroßen weißgekleideten Mädchen, die in einem Nelken-, Rosen- und Liliengarten japanische Laternen aufhängen. Dem Luxembourg-Museum gehört seine Carmencita (Abb. 132); in der Akademie von Philadelphia aber hängen seine wirkungsvollen Bildnisse von Mr. und Mrs. Field. James Jebusa Shannon (geb. 1878) malte in England namentlich Frauen- und Kinderbilder, wie das

Blumenmädchen mit dem Kind an der Brust in der Tate Gallery; John White Alexanders (geb. 1856) duftige und charaktervolle Bildnisse, wie das Rodins im Museum von Cincinnati und das einer Dame in Grau im Luxembourg zu Paris, sind immerhin durch Whistler beeinflußt. Frank W. Benson (geb. 1862) malte außer guten Bildnissen auch leichtflüssige Wandbilder, wie die „Jahreszeiten“ in der Kongreßbibliothek zu Washington.

Eigenartige empfindungsvolle Landschafter der nachwhistlerschen Richtung, die in den Bahnen der französischen Freilichtmaler doch von Whistlers echtem Amerikanertum berührt wurden, aber sind z. B. Willard Leroy Metcalf (geb. 1858), Childe Hassam (geb. 1859), Alexander Harrison (geb. 1853), der nicht nur in der Akademie von Philadelphia, sondern mit zwei Bildern auch im Luxembourg vertreten ist, und vor allem Leon Dabo (geb. 1868), den Clemen eingehend gewürdigt hat. In Paris, Rom und Florenz gebildet, malte Dabo, nach Amerika zurückgekehrt, in den neunziger Jahren große Wandmalereien, wie die Fresken aus dem Leben Christi in der Kirche Johannes des Täufers zu Brooklyn, ging nach 1900 aber, durch Whistler angeregt, ganz zur Landschaftsmalerei über, die er, in unmittelbarerer Fühlung mit den Küstengegenden der Hudsonmündung als Whistlers Farbenphantasien, doch mit ähnlich reizvollen, oft traumhaften Stimmungen erfüllte. Genannt seien die „Morgendämmerung über dem Hudson“ von 1910 im Museum zu Saint Louis und „Die Rakete“ von 1912 im Metropolitan Museum; aber auch in den großen Sammlungen zu Brooklyn, zu Washington, zu Tokio in Japan und im Luxembourg zu Paris ist er zu finden. Alle Spuren seiner Pinselführung weiß er, wie Whistler es lehrte, fern von den modischen Fleckenmalern, zu verwischen. Den „weitgespannten“ Gesichtskreis des Meeres, die weiche ozeanische Luft, in der die Riesenbäume am Flußufer duftig verschwimmen, die Neuyorker Turmhäuser, die, abends vom Meer aus gesehen, innen durchleuchtet, wie gigantische Zauberschlösser flimmern und schimmern, solche und andere wurzelechte amerikanische Eindrücke aus der Umgebung Neuyorks wußte Dabo überzeugend und berückend auf die Leinwand zu bannen.



Abb. 132. Carmencita. Gemälde von John Singer Sargent im Luxembourg-Museum zu Paris. Nach Spemanns „Museum“.

V. Die belgische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Vorbemerkungen. — 1. Die belgische Baukunst dieses Zeitraums.

Das junge belgische Königreich entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem der reichsten, üppigsten und künstlerisch angeregtesten Länder der Welt. Auf der Grundlage seiner alten einheimischen Überlieferungen und der Beispiele seiner großen

Nachbarländer entfaltete die belgische Kunst dieses Zeitraums, im Realismus zu sich selbst zurückkehrend, sich zu einer Blüte, die in ganz Europa bewundert wurde. Der belgischen Baukunst kam die Fülle des bodenständigen Bruchsteinmaterials verschiedenster Art und der fetten einheimischen Ziegelerde zugute. Für ihren Stil kamen, wie in Frankreich, zunächst die Spielarten der Spätrenaissance und des Frühklassizismus in Betracht, die mit einer gewissen Belgien eigentümlichen Wucht gehandhabt wurden. Daneben aber feierte die altniederländische, halb gotisch, halb antikisch wirkende Bauweise in roten oder gelben Ziegeln mit Einfassungen und Verbrämungen von bläulichem oder weißlichem Haustein ihre Wiederauferstehungsfeste. Émile Janlet erregte 1878 auf der Pariser Weltausstellung Aufsehen mit seinem in diesem Stil gehaltenen, von krausem Schneckengiebel überragten „Belgischen Hause". Eklektiker aber blieben die meisten belgischen Baumeister; ihre Kirchen bauten auch die eingefleischtesten Renaissancefreunde in romanischen oder gotischen Formen. Selbst J. P. Cluysenaer (S. 163), dessen Haus in der Rue Royale 156 zu Brüssel fast bramantesk (Bd. 4, S. 253, 328) wirkt, errichtete seine Kirche zu Rochefort in neuromanischen Formen. Das ältere Geschlecht der Baumeister, die über die Mitte des Jahrhunderts hinaus blühten, begünstigte eine Bauart, die sich, vom frühklassizistischen Stil Louis XVI. ausgehend, mit mehr oder weniger Freiheit zur barock angehauchten Spätrenaissance zurückentwickelte. Alphonse Balat (1818 bis 1905) stattete die Schauseite seines klassisch dreinblickenden Palais des Beaux-Arts in Brüssel 1880 mit unter verkröpftem Gebälk vorspringenden korinthischen Freisäulen nach Art der Taylor Buildings in Oxford (S. 146) aus. Sein Treppenhaus des Brüsseler Königsschlosses, dessen Umbau er leitete, trägt den Stil Louis XVI., der z. B. in den römisch-ionischen Säulenkapitellen doch noch barocke Anklänge zeigt. Léon Suys (1824—87) bereicherte seine mit achtsäuliger korinthischer Giebelvorhalle ausgestattete Brüsseler Börse, die 1868 bis 1875 erbaut wurde, mit üppigen, schon barockeren Einzelformen. Joseph Poelaert (1816—79) aber, der auch die Kongreßsäule (S. 163) entworfen hatte, schuf in seinem auf ragendem Hügel gelegenen, ganz Brüssel beherrschenden Justizpalast, der 1866 bis 1879 entstand (Taf. 37), eines der gewaltigsten Bauwerke des 19. Jahrhunderts, das mit seiner hochragenden, von Säulen umkränzten Flachkuppel, der schweren, aber nicht schwerfälligen Übereinandertürmung von krönenden Giebeln, Attiken und Simsen, den kräftigen Vor- und Rücksprüngen trotz seiner altassyrischen Anklänge und seinen dorischen und ionischen Einzelformen beinahe als selbständige Neuschöpfung eines genialen Meisters wirkt. Mit seiner Grundfläche von 26000 Quadratmetern läßt es die der Peterskirche in Rom um 3400 Quadratmeter hinter sich zurück.

Im Übergang steht Henri Beyaert (1823—94), der die Nationalbank in Brüssel 1860 bis 1865 in Gemeinschaft mit Wynand Janssens noch in einem barock angehauchten Louis-Seize-Stil erbaute und 1879 mit seiner Nationalbank in Antwerpen auf die altfranzösische Renaissance mit flämischem Einschlag zurückgriff. Dann aber vollzog er die Umkehr zur altflämischen Hochgiebelrenaissance im Backsteinstil mit Hausteineinfassungen. Sein erstes Gebäude dieses Stils war die Belgische Bank in Brüssel; das Zollamt und der Bahnhof in Tournai, der durch seine geschmackvolle Verbrämung des Ziegelbaues mit bläulichem Haustein Aufsehen erregte, folgten. Inzwischen hatte auch Joseph Schadde (1818—98) in seinem Neubau der Antwerpener Börse (1868) und in seinem feingegliederten Bahnhof zu Brügge (1878) die bürgerliche Spätgotik in flämischer Auffassung wieder aufgenommen. J. J. Ysendyck, der gelehrte Architekt, der ein Werk über altbelgische Bauten herausgab (1835—1901), erneuerte den Mischstil der flämischen Renaissance im Ziegel- und Hausteinbau



Tafel 37. Joseph Poelaerts Justizpalast in Brüssel. *Nach Photographie.*



Tafel 38. Peter J. H. Cuijpers' Reichsmuseum in Amsterdam. *Nach Photographie.*

dann besonders in malerischen Rathausbauten, wie denen zu Cureghem, Schaerbeck und Anderlecht. Altersgenosse Ysendycks aber war Louis Baeckelmans (1837—71), dessen malerischer Gerichtshof in Antwerpen von 1871 von der französischen Renaissance des Zeitalters Louis' XIII. ausging, während sein zweiter Hauptbau, die Kirche Saint-Amand in Antwerpen, eine frisch erfaßte Frühgotik zur Schau trägt. Sein Mitarbeiter war sein Bruder François Baeckelmans (1827—96), der die Kirche Saint-Jean in Borgerhout gemeinsam mit Beyaert, als sein eigenes Hauptwerk aber die Kirche Notre-Dame-de-Bon-Secours in Péruwelz ausführte.

Gerade in Belgien vollzog sich dann der Umschwung zum „absoluten" Baustil, dessen Formensprache, ohne kunstgeschichtliche Anklänge, nur nach dem Zweck des Gebäudes, nach den Bedürfnissen des Bauherrn und nach der Eigenart des Baumaterials fragt.

2. Die belgische Bildnerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Auch in der belgischen Bildhauerei, die wir bis zu dem beginnenden Realismus unter Fraikin und Bouré verfolgt haben (S. 165), nahm die Naturnähe jetzt zusehends zu. Wie aus einer anderen Welt erschien 1855 der „nach der Bastonade" ausgestreckt am Boden liegende Neger Victor van Hoves (1825—91) im Brüsseler Museum. Neues ausdrucksvolles Eigenleben pulsierte in den Büsten Guillaume de Groots (geb. 1839), dessen reckenhafter sitzender Jüngling, der am Bahnhof von Tournai die Arbeit verkörpert, mächtiges Leben atmet. Die Meister dieses Schlages bereiteten den Boden, auf dem die große klassische (nicht klassizistische) belgische Bildnerei des letzten Drittels des Jahrhunderts erwuchs.

An der Spitze dieser Schar steht Paul de Vigne (1843—1901), dessen Aufenthalt in Paris erst seine reifsten Schöpfungen, wie die „Unsterblichkeit" im Brüsseler Museum, die raumkünstlerisch-realistische Gruppe des „Triumphs der Künste" vor diesem Gebäude (1880) und das in seinem monumentalen Zusammenschluß fast steif wirkende Denkmal für Breydel und de Coninck in Brügge, zeitigte. Gleichalterig mit Vigne, aber eigenwilliger und kraftvoller als dieser, ist Charles van der Stappen (1843—1910), dessen nackte Männergestalten, wie der Jüngling mit dem Degen im Brüsseler, Johannes der Täufer im Antwerpener Museum, ebenso geschmeidig in ihrer Sehnigkeit wie seine Frauenakte von der Art der „schwellenden Woge" im Brüsseler Museum in ihrer Weichheit erscheinen. Berühmt sind seine realistischen Hochreliefs aus dem Arbeiterleben, die schon unter Meuniers Einfluß entstanden.

Schüler Eugène Simonis' (S. 164) waren Jules Dillens (1849—1904), der Meister der modernen Monumentalgruppe der „Gerechtigkeit" am Brüsseler Justizpalast, Jacques de Lalaing (1858—1917), der Urheber des Waterloodenkmals (1890) auf dem Hauptfriedhof zu Brüssel, Isidore de Rudder (geb. 1855), der Schöpfer der anmutig-realistischen Kinderfütterungsgruppe „Das Nest" im Antwerpener Museum, und Thomas Vinçotte (geb. 1850), dessen Parkgruppe „Der Pferdebändiger" (1885) an der Luisenallee und dessen Flachrelief „Die Musik" an der Fassade des Museums in Brüssel ihn als rassigen Künstler zeigen.

Abermals neues, schwellend realistisches und doch an Rubens und Michelangelo zugleich erinnerndes Leben hauchte Joseph Lambeaux (1852—1908; Schrift von Teirlinck) der belgischen Bildhauerei ein. Zahm ist noch sein Jugendwerk „Der Kuß" (1880) im Antwerpener Museum; bald aber kannte er in bacchischen und faunischen Darstellungen keine Grenzen mehr. Die „Ringer" des Brüsseler Museums gehören zu den muskulösesten Männergestalten der Kunst. Von innen heraus bewegt ist sein großes Relief „Die menschlichen Leidenschaften", das 1895 herauskam. Lambeaux verwandt in der Darstellung stürmischen Lebens, wenngleich

schlanker und ruhiger in der Formengebung, stilvoller in der Haltung, ist Victor Rousseau (geb. 1861; Schrift von des Ombiaux), dessen Marmor-Demeter im Brüsseler Museum groß empfunden ist, während seine Reliefbildwerke manchmal etwas von Rodinscher Gesamtempfindung atmen. Schüler Lambeaux' aber war Jules Lagae (geb. 1862), dessen Darstellungen aus dem Leben der Nordseefischer, wie die packende Gruppe „Die Sühne" im Genter Museum (Abb. 133), nach altflämischer Kraft, Natürlichkeit und Herzlichkeit streben.

Moderner als sie alle erscheint Constantin Meunier (1831—1904), dem z. B. Lemonnier, Treu und Scheffler besondere Schriften gewidmet haben. Meunier war bereits der modern-realistische Stimmungsmaler des Bergmannslebens des „Borinage" geworden, als er um 1886 mit seinem Bronzebild des Hammerschmiedes zur Bildhauerei, seiner Jugendkunst, zurückkehrte. Rasch entwickelte er sich nun in seinen verschiedenen Arbeiterbronzen, die hier und da, wie im „Schlagwetter" des Brüsseler Museums, zu ergreifenden Gruppen verbunden, hier und da, wie im „verlorenen Sohn" der Berliner Nationalgalerie, zu idealen Nacktdarstellungen verwertet wurden, zu einem der selbständigsten und größten Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Seine Bedeutung liegt wohl zum Teil gerade in der Entdeckung der Arbeiterwelt für die Bildhauerei. Seine Größe aber liegt in seiner persönlichen und doch durchaus typischen Erfassung dieser volkstümlichen Gestalten und in der meisterhaft plastischen, bei vollstem Formenverständnis breiten und zugleich ruhigen Wiedergabe der Oberfläche des Nackten wie der Gewänder. Von seiner großgeplanten Reliefdarstellung „Die Arbeit" sind nur einzelne Reliefs, wie die des Brüsseler (Abb. 134) und des Luxembourg-Museums, fertig geworden. Zu den schönsten Einzelgestalten des Meisters aber gehören noch „Der Puddler" des Brüsseler und „Der Lastträger" des Antwerpener Museums, zu den schönsten Gruppen noch seine köstliche Pferdeschwemme im neuen Nordwestviertel zu Brüssel. Jedenfalls bezeichnet Meunier einen selbständigen Höhepunkt naturnaher und doch stilvoller Bildhauerei.


Abb. 133. Die Sühne. Gruppe von Jules Lagae im Museum zu Gent. Nach Photographie.

Als Vertreter einer jugendlicheren Moderne sind der mystisch angehauchte Jules Gaspard (geb. 1864), der ein Schüler Lambeaux' war, und van der Stappens Schüler George Minne (geb. 1866) zu nennen, der seltsame, tiefgründige, von der Gotik beeinflußte und aus sich heraus neuschaffende Stilist, auf den wir zurückkommen (S. 435).

3. Die belgische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die belgische Malerei sahen wir um die Mitte des 19. Jahrhunderts (S. 165) unter Wappers, de Keyser, Bièfve und Gallait im Anschluß an den geschichtlich und farbig gerichteten Scheinrealismus Frankreichs zur vollen Blüte entfaltet. Eine vorrubenssche Richtung vertrat Leys, einer nachrubensschen Phantasie- und Wirklichkeitskunst huldigte Wiertz.

Im Übergang zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stehen innerhalb der alten Geschichtenmaler Delaroches Brüsseler Schüler Portaels, de Keysers Antwerpener Schüler Verlat und Wappers Schüler Pauwels. Jean François Portaels (1818—95), dessen breitere Malweise ihn, als er 1863 Direktor der Brüsseler Akademie geworden war, zum Führer der Jugend zu moderneren Zielen machte, steht in seinen Hauptbildern, wie der großen Allegorie der „Dürre in Judäa" in der Akademie zu Philadelphia und der „Maria als Trösterin" in Saint-Jacques-sur-Caudenberg in Brüssel, noch durchaus auf dem weichen Boden seines französischen Meisters. Charles Verlat (1824—90), der vielseitige Historien-, Tier- und Bildnismaler, der lange in Paris lebte und eine Zeitlang in Weimar angestellt war, geht



Abb. 134. Die Heimkehr der Bergleute. Relief von Constantin Meunier im Museum zu Brüssel. Nach Photographie.

in seinen eigentlichen „Historien", wie der Erstürmung von Jerusalem in Brüssel, auch noch nicht über de Keyser hinaus, flößt aber seinen Tierlebenbildern, wie dem Kampf zwischen Büffeln und einem Löwen in Antwerpen und dem Kampf eines Schäferhundes mit einem Adler in Brüssel, ein Stück Courbetscher Unmittelbarkeit ein. Ferdinand Pauwels (1830 bis 1904) endlich, der schulbildend in Deutschland wirkte, wo er 1862 Professor in Weimar, 1876 in Dresden wurde, strebte nach selbständiger Erneuerung altmeisterlicher Kraft. Seine besten und farbenfeurigsten Schöpfungen sind oder waren seine „Witwe Arteveldes" im Brüsseler Museum und die zwölf Wandgemälde aus der Geschichte Yperns in den unglücklicherweise zerstörten „Hallen" dieser Stadt, deren ruhige, ja archaisch strenge Kompositionsweise bereits Leyssschen Einfluß verrät. Die Wiederholung eines der schönsten Bilder dieser Folge, „Graf Philipp vom Elsaß im Marienhospital", hat sich in Dresden erhalten.

Merkwürdig bleibt daneben eine Sonderrichtung der belgischen Wandmalerei, die sich seit der Antwerpener Ausstellung von 1859 an dem deutschen Kartonstil von Cornelius bis

Bendemann begeisterte. Die Hauptvertreter dieser Richtung, der Hermann Riegel ein besonderes Buch widmete, waren zwei Schüler de Keysers (S. 166), Godefroi Guffens (1823 bis 1901) und Jan Swerts (1825—79), der als Akademiedirektor in Prag starb. Ihre bedeutendsten gemeinsamen Werke in dem Belgien fremden Idealstil waren die Fresken in der Kirche Saint-Nicholas bei Antwerpen, in der Georgskirche zu Antwerpen und im Schöffensaal zu Ypern. Sie waren nicht bedeutend genug, einen neuen Stil zu schaffen. Uns aber vergegenwärtigen sie immerhin die werbende Kraft der deutschen Idealkunst jener Tage.

Dieser ganzen belgischen Historienmalerei gegenüber blühte die volkstümliche Sittenmalerei älterer Richtung bieder und tüchtig unter den Händen Jean Baptiste Madous (1796—1877), dessen Kartenlegerin von 1865, und dessen Dorfpolitiker von 1874 in Brüssel, wie sein „galanter Jüngling" von 1862 in Antwerpen wohl einmal wieder geschätzt werden, und Ferdinand de Braekeleers (1792—1883), der uns in Bildern wie der Unterhaltung nach Tisch von 1840 in Hamburg, der goldenen Hochzeit von 1839 in Brüssel, dem Bettelmusikanten von 1846 in München und der Dorfschule von 1852 in Antwerpen als ein Hauptmeister jener sittenbildlichen Richtung entgegentritt, die zunächst durch ihre Erzählweise zu fesseln sucht. Mit Ferdinand de Braekeleers Sohn Henri de Braekeleer (1830—88) aber wandte die Alltagsmalerei sich mehr im Sinne der alten Holländer vom Schlage Pieter de Hoochs künstlerisch reizvollen Darstellungen aus dem häuslichen Leben zu, die nicht sowohl Begebenheiten erzählen als malerische Eindrücke festhalten wollen. Seine besten Bilder, wie die Krambude und das Waterhuis in Brüssel und „Der Gärtner" in Antwerpen, sind von altmeisterlicher Eindringlichkeit. Vollends auf sozialem Boden bewegte sich Charles de Groux (1825—70), der als ausgesprochener realistischer „Armeleutemaler" mit breit und malerisch hingesetzten Sittenbildern, wie der „Armenbank" der Sammlung Behrens in Hamburg und dem „Trunkenbold" des Brüsseler Museums, begann, um 1860 aber mit seiner „Reformationspredigt" derselben Sammlung zur Geschichtsmalerei zurückkehrte. Sein Tischgebet in Brüssel ist von Leysscher Festigkeit getragen.

Hier schließt sich denn auch als Maler Constantin Meunier (1831—1904), der große Bildhauer (S. 354), an, der manche der Arbeitertypen, die er bildnerisch verewigt, auch in breitem, flottem und doch innerlich zusammengehaltenem Vortrag mit dem Pinsel festgehalten, in seiner früheren Zeit aber auch so unmittelbar erschaute kirchliche Bilder, wie den Tod des hl. Stephanus von 1867 in Antwerpen und die Verzückung des hl. Franz von 1862 in der Kirche von Ghendelesse, gemalt hat. Zu seinen schönsten Bildern aus dem Arbeiterleben gehören die lebensgroßen Grubenarbeiterinnen im Hauptmuseum zu Weimar und die Tabakfabrik in Sevilla von 1883 in Brüssel. Ein Hauch von Empfindsamkeit wirkt auch hier freilich der Unmittelbarkeit des Eindrucks entgegen. Die belgischen Maler der eleganten Welt aber, die Paris als ihre Heimat ansahen, wie Florent Willems (1823—1905), Gustave de Jonghe (1828—93) und namentlich Alfred Stevens (1828—1906; Schriften von Lemonnier, von Lambotte), übertrafen in der Wiedergabe schillernder Seidenkleider und schimmernder Teppiche alle ihre Zeitgenossen. Willems kennzeichnen Bilder wie die Dame mit dem Papagei im Museum zu Chicago, „Le Souvenir" im Luxembourg und die Brautschmückung in Brüssel. De Jonghe ist ganz er selbst in der „jungen Mutter" in Brüssel. Von Stevens sieht man in Brüssel unter anderem das Damenbildnis mit dem Marienkäfer von 1880 und die junge Witwe von 1883. Im Luxembourg-Museum in Paris aber ist er mit dem „Leidenschaftlichen Gesang" (Abb. 135) und der „Rückkehr vom Ball" vertreten.

Die belgische Tiermalerei erhielt durch Verboeckhovens (S. 168) Schüler Alfred Verwée (1838—95), der seine Tierstücke bei aller Festigkeit ihrer Zeichnung bereits mit modernerer Weichheit und Helligkeit ausstattete, ein neues Ansehen. Sein „Vieh am Flußufer“ und seine „Viehweide in Flandern“ von 1884 gehören zu seinen schönsten Bildern. Verwées Altersgenosse Jan Stobbaerts (geb. 1838) hingegen war ein urwüchsiger, derb und malerisch empfindender Meister, dessen Stallbild im Brüsseler Museum, wie Hymans sagt, „den flämischen Geist in seiner ganzen Freimütigkeit zum Ausdruck bringt“.

Die belgische Landschaftsmalerei schlug erst unter den Händen Théodore Fourmois' (1814—71), dessen „Wassermühle“ im Brüsseler Museum noch heute wirkt, eine völkische, der heimischen Landschaft zugewandte Richtung ein, die in Jean Pierre Lamorinière (geb. 1828) ihre Fortsetzung fand und in Hippolyte Boulenger (1834—74), dem Begründer der Schule von Tervueren, dem belgischen Barbizon, ihren ersten Höhepunkt erreichte. Fourmois und Boulenger sind namentlich in Brüssel, Lamorinière ist in Antwerpen gut vertreten. Der berühmteste ältere Seemaler Belgiens, Paul Jean Clays (1817—1900), war in Paris Schüler Gudins gewesen. Bilder seiner Hand, die das gelbgraue Meer der belgischen Küste verherrlichen, trifft man nicht nur in Brüssel und Antwerpen, sondern auch in München und in Hamburg. Selbstständiger und realistischer aber entwickelte Louis Artan (1837—90) sich zu einem der besten Darsteller der grauen Nordseeküste Belgiens. Man trifft ihn in den Museen zu Brüssel und zu Antwerpen. Sein Denkmal steht in Ost-Dünkirchen an der Nordsee. Er ist der bedeutendste der vorimpressionistischen belgischen Seemaler.


Abb. 135. Leidenschaftlicher Gesang. Gemälde von Alfred Stevens im Luxembourg-Museum zu Paris. Nach Spemanns „Museum“.

Die neue, aufhellende, unmittelbarer auf die Natur eingehende Richtung der Malerei beginnt in Belgien wie in Holland um 1870; und die französischen Einflüsse kommen hier wie dort, vielfach durch einheimische Gegenströmungen abgelenkt, mehr sprungweise als in gleichmäßigem Verlaufe zum Durchbruch.

Zunächst machen sich die Nachwirkungen der altertümelnden Leysschen Kunst namentlich in den Historienbildern Albert de Vriendts (1843—1900) geltend, zu deren besten sein

Marien-Triptychon in der Frauenkirche zu Antwerpen und seine Wandbilder aus der Geschichte Flanderns im Ratssaale zu Brügge gehören. In München sieht man ein frisch gemaltes Brügger Volksbild seiner Hand. Dann folgte Alfred Cluysenaer (1837—1902), ein Schüler Cogniets in Paris (S. 136), mit seinen heller und flüssiger gemalten geschichtlichen Wandbildern in der Genter Universität (1874) und seinem „Canossa“ (1878) im Brüsseler Museum, trat Alexander Struys (geb. 1852), nachdem er in Deutschland die Wartburg mit Fresken geschmückt hatte, mit so breit hingesetzten und tiefempfundenen Sittenbildern wie dem „Brotverdienst“ (1887) im Antwerpener, der „Spitzenklöpplerin“ und dem „Krankenbesuch“ (1893) im Brüsseler, dem „kranken Kinde“ im Genter Museum hervor. Von Portaels Schülern zeichnete Eduard Agneesens (1842—85) sich durch prächtige Bildnisse wie die Mutter mit ihrem Kinde in Brüssel und die Diana Vernon in Gent, Émile Wauters (geb. 1846), der sich in Paris weitergebildet hatte, durch schlicht und groß „gemalte“, frisch und licht, aber doch noch farbig aufgefaßte Bildnisse, Geschichts- und Sittenbilder aus wie den „Wahnsinn Hugo van der Goes'“ im Brüsseler Museum, erzielte Léon Fréderic (geb. 1856) seine Erfolge durch die kecke Vereinigung hell, aber fest durchmodellierter menschlicher Gestalten mit frisch gesehenen landschaftlichen Hintergründen, wie in seinem dreiteiligen Bilde „Das Tagwerk“ in Brüssel. Frans van Leemputten (1850—1914), der sein eigener Lehrer gewesen war, malte naturnahe Volks- und Straßenbilder mit hellen, wenn auch noch nicht impressionistisch gesehenen landschaftlichen Gründen, wie „Die Begegnung auf der Heide“ im Rudolphinum zu Prag, den „Palmsonntag“ (1889) im Brüsseler und die „Brotausgabe“ (1892) im Antwerpener Museum; Theodor Verstraete (1851—1907) folgte mit flüssig gemalten Darstellungen wie der Heimkehr vom Begräbnis in Brüssel, der Totenwache in Antwerpen und der heiligen Wegzehrung in München. Jan van Beers (geb. 1852) aber ging in Paris von der großen belgischen Historienmalerei zu pikanten Sittenbildchen über, die in ihrer feinen Durchführung das Entzücken der Laien bildeten. In Antwerpen sieht man tüchtige Bildnisse, wie das Henri Rocheforts, von seiner Hand.

An der Spitze der wirklichen Moderne erscheint auch in Belgien ein Satiriker und Graphiker, Félicien Rops (1833—93; Bücher von Ramiro, von Blei), der die ersten seiner geistreichen und rücksichtslosen Lithographien im „Uylenspiegel“ drucken ließ, aber auch zahlreiche fein und scharf empfundene Radierungen und einige Gemälde schuf. Das tugendlose Weib erscheint in seinen Blättern als die Quelle aller Freuden und die Wurzel aller Leiden.

Von den eigentlichen Malern wirken zuerst entschieden modern Charles Hermans (geb. 1839), dessen soziales Pariser Straßenbild „Beim Morgengrauen“ (1875), das schließlich der belgische Staat fürs Brüsseler Museum ankaufte, schon die Kenntnis der Forderungen Manets voraussetzt, Henri Luyten (geb. 1859), dessen Bilder, wie der „Kampf ums Dasein“ und „Kinder des Meeres“ im Brüsseler Museum, realistisch-sinnbildliche Verkörperungen sozialer Fragen sind, in ihrem Vortrag aber, wie auch in der „Träumerei“ des Lütticher Museums, von fester Körperlichkeit zu immer grauer verschwimmender Weichheit übergehen, und Charles Mertens (geb. 1863), dessen „Szene aus Seeland“ im Brüsseler Museum ein nebelduftiges Freilichtbild ist. Als Landschafter folgte Émile Claus (geb. 1849; Schrift von Lemonnier), von dessen sonniger Freilichtmalerei schon seine „Fähre“ in Dresden, sein Februarmorgen am Lys in Berlin und sein „Sonnenstrahl“ im Luxembourg zu Paris eine gute Vorstellung geben, während Frans Courtens (geb. 1853), unabhängig vom französischen Impressionismus, sonnig durchleuchtete, ungemein breit und flott hingesetzte Landschaften mit

natürlich wiedergegebenen Prachtbäumen, oft auch mit reicher Ausstattung aus dem Tier- und Menschenleben zu malen liebt. Seine Rückkehr aus der Kirche und seine Kuhmelkerin in Brüssel, seine „Allee im Sonnenschein“ (1894) in Antwerpen, sein Hyazinthenfeld und sein Herbst (1898) in München zeigen ihn von allen seinen Seiten. Persönlicher noch wirkt Courtens' und Artans Schüler Albert Baertsoen (geb. 1866), von dessen stillen breiten, von schwermütigen Luft- und Lichtstimmungen getragenen Land-, Stadt- und Küstendarstellungen, außer seinen erlesenen, seine Eigenart trefflich widerspiegelnden Gemälden in Antwerpen und Brüssel, die Stadt im Schnee in Gent, das Tauwetter und der alte flämische Kanal im Luxembourg zu Paris hervorgehoben seien; und ähnlich wirkt Victor Gilsoul (geb. 1867), der, wenn irgendeiner, die belgische Küstennatur in Sturm und Stille durch sein persönliches Temperament ansieht. Sein Küstenbild im Besitze des Königs der Belgier und seine Brabanter Abendlandschaft im Luxembourg gehören zu seinen schönsten Bildern. Den Pointillismus Seurats (S. 264) aber vertritt Theo van Rysselberghe (geb. 1862) in folgerichtigster und geschicktester Weise. Auch er sucht seine Farbenfleckmalerei, die sich mit wunderbarer Sicherheit in den Augen des Beschauers beruhigt, in den Dienst großzügiger Raumbildung mittels menschlicher Gestalten in weit gedehnten, gut gegliederten Landschaften zu stellen. Das schönste große Bild seiner Hand, badende Frauen in stiller, weiter Meeresbucht, hängt im Museum für Kunst und Kunstgewerbe zu Weimar. Als modern-flämische Meister im eigentlichen Sinne können wir Josef Leempoels (geb. 1867) mit seiner Rückkehr zur altflämischen Durchbildung aller Einzelheiten bei etwas absichtlicher Betonung des seelischen Gehaltes seiner Darstellungen und Eugène Laermans (geb. 1864; Schrift von Vanzype) bezeichnen, der aus der Lehre Portaels in die Schule des alten Pieter Brueghel (Bd. 5, S. 245) zurückkehrte und von einigen schon zu den Expressionisten gerechnet wird. Seine Bilder, die meist sozialistisch erregte Volksmengen, Tagelöhner, Arbeiter oder Landleute im Freien darstellen, sind altertümelnd in ihrer Zeichnung, aber äußerst modern in ihrer breiten und feurigen, stimmungsvoll von verhaltenen Lichtstrahlen durchglühten Farbenwirkungen. „Der Abend“ in Brüssel, der „Spätherbst“ im Luxembourg, die Auswanderer in Antwerpen, das „Abendgebet“ in Dresden (Abb. 136) kennzeichnen seine zugleich geistig ergreifende und malerisch reizvolle Eigenart.

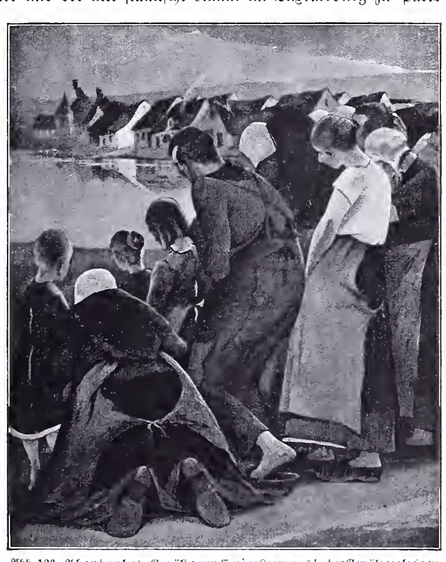


Abb. 136. Abendgebet. Gemälde von Eugène Laermans in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Allen diesen Meistern gegenüber, die von der Natur ausgingen und zunächst doch Natureindrücke festhalten wollten, traten nun auch in Belgien im Anschluß an Gustave Moreau (S. 255), Sar Péladan und andere Franzosen seit den achtziger Jahren wieder künstlerische Persönlichkeiten hervor, die so oder so über die Natur hinausstrebten. Voranstellen wir zwei Maler, die zugleich Bildhauer waren. Jacques de Lalaing (S. 353) war ein mehr bildnerisch als malerisch empfindender Meister, dessen stilgroße und doch naturwahre Erfindungen, wie die sinnbildlichen Wandgemälde an der Ehrentreppe des Brüsseler Rathauses, manchmal zum Vergleich mit denen Watts' (S. 335) herausfordern. Auguste Lévéque erinnert in Bildern, wie seinem leidenschaftlich bewegten Kentaurenkampf im Museum zu Lüttich, an Rubens, Michelangelo und Böcklin zugleich und ist schließlich doch ganz der moderne Belgier.

Absichtlicher im Übergang zu neuer Geistigkeit stehen Künstler wie Khnopff, Delville, Ensor und Evenepoel. In den Künstlervereinen „L'Essor" (Der Aufschwung) und „Cercle idéaliste" lagen die Mittelpunkte dieser Bestrebungen. Ferdinand Khnopff (1858—1921) liebäugelte am Anfang seiner Laufbahn mit den englischen Prärafaeliten, deren Absonderlichkeiten er oft auf die Spitze trieb. Manchmal erinnert er auch noch an die Phantasiestücke Gustave Moreaus (S. 255), seltener an die Böcklins. Verführerische, rotblonde, aber streng und geheimnisvoll dreinblickende, oft grünäugige weibliche Gestalten pflegen die Hauptträger seiner künstlerischen Gefühle zu sein. Gesucht genug liebt er es manchmal, den Oberkopf seiner Gestalten durch den Rahmen fortschneiden zu lassen. Englische Titel, wie der „Memories" über seinem Pastellbild des Brüsseler Museums, suchen den Reiz des Fremdartigen zu erhöhen. Natürlich hat Khnopff, der das eigentliche Haupt der belgischen „Symbolisten" ist, sich auch als Graphiker betätigt. Jean Delville (geb. 1867) war der Gründer des „Cercle idéaliste" in Brüssel. Mehr zeichnerisch als malerisch veranlagt, schuf er sich bei oft überschlanker, aber noch naturnah gemeinter Gestaltung der Leiber einen eigenen, rhythmisch belebten Linienstil, wie dies namentlich an seinem 1899 entstandenen Bilde „Liebe der Seelen" hervortritt. Seine „Schule Platos" hängt im Luxembourg zu Paris. Für den Justizpalast in Brüssel schuf der Meister, der auch als „Dichter-Philosoph" bezeichnet wird, eine Folge von fünf großen Wandgemälden. James Ensor (geb. 1860) ging in seinen frühesten, impressionistischen Bildern, wie dem berühmten Lampenputzer von 1880 in Brüssel, von breit, frei und weich empfundener Naturnähe aus. Seine späteren, weltschmerzlich durchgeistigten, satirisch zugespitzten oder sarkastisch-phantastischen inneren Erlebnisse vertraut er vor allem der Zeichnung und der Radierung an. Seinem Werk haben Verhaeren und H. von Garvens-Garvensburg Bücher gewidmet; auch er selbst hat sich herausgegeben. Henri Evenepoel (1872—99), der nur ein Alter von 27 Jahren erreichte, war Schüler Gustave Moreaus in Paris, kehrte aber zeichnerisch doch zur Naturnähe zurück, um seine künstlerische Besonderheit in der Durchgeistigung seiner Farbengluten zu betätigen. Schon die spielenden Kinder in Brüssel, die Heimkehr von der Arbeit in der Modernen Galerie zu Wien und das Bildnis Ch. Milcendeaus im Luxembourg zeigen die Seelenkundigkeit des Meisters.

VI. Die holländische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Vorbemerkungen. — 1. Die holländische Baukunst dieses Zeitraums.

Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwachte das fette, dünenbekränzte Weideland, dessen Seehäfen ihm den Reichtum ferner Welten zutrugen, zu neuem künstlerischen

Leben, das sich seiner großen Vergangenheit wenigstens in der Baukunst und in der Malerei würdig erwies. Als Holland sich nach 1850 auf sich selbst besann, kehrte es fast ausschließlich zum alteinheimischen Backsteinbau mit Hausteineinfassungen zurück, nahm sich aber, wie Cornelis Outshoorns „Paleis voor Volksvlijt“ in Amsterdam (1855—64) zeigt, auch schon früh des modernen Glas- und Eisenbaues an. Im Backsteinbau war man sich einig, an altholländische Formen anknüpfen zu müssen; die eine Schulrichtung, an deren Spitze Eugen Gugel (um 1832—1905) stand, bevorzugte die Renaissance, die andere, deren Führer Peter Cuijpers (1827—1921) war, kehrte zur Gotik zurück, die im Kirchenbau mit oberdeutschem Einschlag verwertet, in weltlichen Bauten aber der holländischen Renaissance genähert wurde.

Gugels Stil spricht sich am geschmackvollsten in den anheimelnden Landhäusern des Agnetaparkes zu Delft und in dem neuen Universitätsgebäude zu Utrecht aus, das (1892) mit seinen von weißen Steinbändern wagerecht durchzogenen Ziegelmauern, seinen dreieckigen Flachgiebeln und seinen kunstreichen Hochgiebeln über den Mittelvorsprüngen die altholländische Renaissance erneuert. Cuijpers, der in Antwerpen studiert hatte, vollendete z. B. 1868 die feine gotische Kirche in Eindhoven und war 1875 bei der Wiederherstellung des Domes zu Mainz tätig. In Holland baute er Dutzende stilgerechter kleiner Kirchen; seine frühgotischen kirchlichen Hauptwerke sind die Jakobskirche im Haag und die Herz-Jesu-Kirche in Amsterdam. Weltberühmt aber wurde er durch die Erbauung des mehr stilechten als zweckentsprechenden, machtvoll aufgebauten und gegliederten Reichsmuseums zu Amsterdam (1877—85; Taf. 38), dessen Schmuckteile die Formensprache des Mittelalters und der Renaissancezeit verbinden; streng symmetrisch erscheint die klar gegliederte Vorderseite, deren Mittelstück einer zweitürmigen Kirchenschauseite gleicht; malerischer und renaissancemäßiger wirkt die Rückseite; und in ähnlichem Stile ist Cuijpers Amsterdamer Hauptbahnhof (1889) gehalten. Peter Cuijpers Sohn Joseph Theodor Johannes Cuijpers (geb. 1866), der bis 1900 in der Werkstatt seines Vaters zu Roermont arbeitete, setzte dessen Stil, zum Teil durch selbständige Züge bereichert, bis in unsere Tage fort. Sein Hauptwerk ist die stattliche neue katholische Kathedrale zu Haarlem.

Als andere holländische Bauten mittelalterlichen und zugleich neuniederländischen Stiles sind Nicolas Molenaers frühgotische Marienschule im Haag, J. Peters spätgotisches Postamt in Amsterdam und J. Gosschalks freigotischer, zur niederländischen Renaissance überleitender Bahnhof in Groningen zu nennen. J. Verheuls neue protestantische Kirche im Haag aber steht in der großzügigen Zusammenfassung ihrer rundbogigen Fenstergruppen und der flächigen Schmucklosigkeit ihrer Hauptwände schon im Übergang zum modernen außergeschichtlichen Baustil, zu dessen Ausgangsstätten, wie wir sehen werden, Holland gehörte.

2. Die holländische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die holländische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, für deren Geschichte, von Einzelaufsätzen abgesehen, die schon früher (S. 106) genannten Schriften in Betracht kommen, haben wir mit Johannes Warnardus Bilders (S. 169), dem ersten wirklich neuzeitlich empfindenden Landschaftsmaler Hollands, der erst 1890 starb, schon bis weit in diesen Zeitraum herab verfolgt. Auf ihn folgten auch in Holland die Maler, die jedes literarische Motiv, jedes sachliche Interesse aus guten Gemälden ausgeschieden, nur das Malerisch-Wirksame als solches dargestellt sehen wollten. Die holländische Malerei war in dieser Richtung, als sie Manets und Monets Impressionismus noch verschmähte, selbständig vorangegangen. Der großen „Historienmalerei“ und dem kunstgeschichtlichen „Eklektizismus“ entsagte sie, ihrer

Vergangenheit treu, früher als die Kunst der meisten anderen Schulen. Die seelische und menschliche Anteilnahme an dem dargestellten Gegenstande aber gab sie nur zögernd und keineswegs vollständig auf. Maßgebend wurde die „Haager Schule", in der es sich fast nur um Ausschnitte aus der Landschaft oder aus Binnenräumen mit ihrem zufälligen Inhalt handelt.

Im Übergang zu ihr steht Bakhuijzens Amsterdamer Schüler Willem Roelofs (1822 bis 1897), der die Richtung der Schule von Barbizon (S. 248ff.), obgleich diese selbst von den alten Holländern lebte, als solche nach Holland zu tragen suchte. Roelofs war ausschließlich Landschafter. Bilder, wie seine Haager Landschaft im Reichsmuseum und seine Sumpflandschaft im Stadtmuseum zu Amsterdam, erschlossen die anheimelnden Reize der schlichten holländischen Natur. In seine Landschaft des Rotterdamer Museums hat de Haas das Vieh gemalt. Wirklich in Barbizon gewesen war Jan Hendrik Weißenbruch (1824—1903), dessen Kanallandschaft von 1868 im Reichsmuseum in Roelofs Bahnen voranstrebt, dessen Waldecke von 1899 in derselben Sammlung aber in Barbizon selbst gemalt ist. Der eigentliche Viehweidenmaler der älteren, noch festen Richtung dieses Zeitraums war Johann Hubertus Leonardus de Haas (1832—1908), der nach Brüssel übersiedelte, wo er auch starb, aber doch der holländischen Schule angehörte. Hervorragende Bilder seiner Hand sind die Viehweide im Morgennebel im Reichsmuseum, das Tierstück von 1884 im Stadtmuseum zu Amsterdam und die Viehweide von 1889 in München.

Schon im Übergang zum französischen Impressionismus Monets aber steht selbständig Johan Barthold Jongkind (1819—91), der im Haag Schelfhouts, in Paris Isabeys (1804—86) Schüler gewesen war, bald aber als einer der ersten das atmosphärische Leben vor der Natur selbst seinem wirklichen Helligkeitswerte nach zu sehen und wiederzugeben lernte. Die französischen Impressionisten erkannten ihn als ihren Lehrmeister an. Seine Bilder, die manchmal an Bilder Corots erinnern, sind in öffentlichen Sammlungen selten, wenngleich er im Stadtmuseum und im Reichsmuseum zu Amsterdam sowie im Museum Boymans zu Rotterdam, aber auch im Luxembourg zu Paris vertreten ist. Seine Radierungen aus den fünfziger und sechziger Jahren reihen sich den modernsten im impressionistischen Sinne an.

Die eigentliche neue „Haager Schule", deren Vorzug eben darin bestand, daß sie den Umweg über Paris vermied, verwertete die von Rembrandt, ihrem Schutzgott, stammenden Helldunkelanregungen mit moderner Selbständigkeit. Ihr ältester Meister ist zunächst Johannes Bosboom (1817—91), der fast nur das Innere katholischer und protestantischer Kirchen mit ihren feinfühlig hineingesehenen Besuchern, dieses aber so breit und sicher, so farbig und so helldunkel malte, daß er als Bahnbrecher einer neuen Richtung anerkannt wurde. In Holland ist er wohl in allen Sammlungen, in Amsterdam besonders gut im Fodor-Museum und im Stadtmuseum vertreten; in Deutschland lernt man ihn z. B. in München und in Hannover kennen. Sieben Jahre jünger als er war Jozef Israels aus Groningen (1824—1911), der „holländische Millet", dem kein Geringerer als Max Liebermann einen begeisterten Aufsatz widmete. Israels gilt als das Haupt der holländischen Schule des 19. Jahrhunderts. In seinen frühen geschichtlichen Bildern, wie dem von 1855 im Amsterdamer Stadtmuseum, steht er noch auf dem Boden der französischen Romantiker. Erst seit seiner Übersiedelung nach dem Haag (1869) hat die „Haager Schule" die Führung in Holland übernommen. Sachlich malte Israels nur noch schlichte Darstellungen aus dem Volksleben, namentlich aus dem Leben der Schiffer und Fischer des holländischen Küstenlandes, dem er vorzugsweise Vorgänge entlehnte, die lyrisch-elegische Stimmungen auslösten; und er

stellte sie, von goldigerem zu immer lichterem Helldunkel fortschreitend, mit leichter, ja flockiger Pinselführung in jenem Zauberlicht Rembrandts dar, das uns den schlichtesten Gegenständen gegenüber in eine märchenhafte oder mystische Traumstimmung versetzt. „Allein auf der Welt“ im Reichsmuseum, „Am Grabe der Mutter vorüber“ im Amsterdamer Stadtmuseum: solche Titel sagen genug. Auch die „frugale Mahlzeit“ im Museum zu Glasgow (Abb. 137) zeigt Israels' beste Eigenschaften. Selbstverständlich aber malte er auch feinempfundene Bildnisse, wie das des Malers W. Roelof im Haag und sein Selbstbildnis von 1905 im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Eine andere Reihe der Haager und Amsterdamer Maler, die meist durch die Pariser oder Antwerpener Schule hindurchgegangen, stellen vorzugsweise Innenräume dar, in denen



Abb. 137. Die frugale Mahlzeit. Gemälde von Jozef Israels im Museum zu Glasgow. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

frisch aufgefaßte menschliche Gestalten oder Vorgänge oft doch zur Hauptsache werden. Großer Beliebtheit erfreute sich Christoffel Bisschop (1828—1907), der Schüler Gleyres in Paris gewesen war, mit seinen farbenfrischen und doch von lichtem Helldunkel zusammengehaltenen biblischen Sittenbildern. Bildertitel wie „Sonnenschein in Haus und Herz“ (München) und „Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen“ (Amsterdamer Stadtmuseum) kennzeichnen seine Art. In anderen Bildern aber, wie der Hindeloper Kirche der Hamburger Kunsthalle, überwiegt der Eindruck des Kircheninneren. Auch Augustus Allebé von Amsterdam (geb. 1838), der dort bis 1906 Akademiedirektor war, gehört mit Bildern wie dem Frühgottesdienst und „Im Herbst des Lebens“ im Reichsmuseum dieser Richtung an. Im Haag folgten lichtfreudige, schon von Israels beeinflußte Meister wie Albert Neuhuys (1844—91), dem Martin ein Buch gewidmet hat, mit seinem Drenter Arbeiterheim in Rotterdam, seiner Drenter Bauernstube im Haag, seinem Liebespaar in der Fischerhütte im Reichsmuseum und seinem bäuerlichen Liebesfrühling in München, und wie Bernhard Johannes Blommers (1845

bis 1914), der frische Bilder aus dem Küsten- und Strandleben der Fischer, wie die im Haag, im Amsterdamer Reichs- und Stadtmuseum und in München, weich und freilichtmäßig hinzusetzen verstand.

An der Spitze der eigentlichen Haager Landschaftsschule stehen die drei Brüder Maris. Jakob Maris (1837—99) war ihr eigentlicher Begründer. Kein Maler hat die Eigenart der stillen, unter halb von weißen Wolken verhülltem Himmel träumenden holländischen Städte, des schimmernden, von Muschelfischern belebten holländischen Strandes, der spiegelglatten dunklen Kanäle mit ihren von Pferden gezogenen „Schuten" und des grünen, von beschaulichen Rindern belebten Weidelandes (Abb. 138) so zartfarbig, so weich und stimmungsvoll wiedergegeben wie er. Reichlich ist er in allen holländischen Sammlungen, im Reichsmuseum mit mehr als zwanzig Bildern, aber auch in München und in Berlin ist er gut vertreten. Matthys Maris (1839—1917), der nach London zog, suchte besondere poetische Stimmungen in mehr sittenbildlich ausgestatteten Naturbildern zu verkörpern. Bekannt sind sein „Bächlein im Walde", sein „Märchen", seine Kanallandschaft, sein Stadtbild und sein weibliches Bildnis im Reichsmuseum und das seiner „Braut" im Stadtmuseum zu Amsterdam. Der Meister ließ sich in London nieder, dessen Sammler ihn reichlich beschäftigten. Willem Maris (1844—1910) schloß sich enger an Jakob an, bevorzugte aber namentlich die weitgedehnten Viehweiden, die er mit warmem goldenen Sonnenlicht erfüllte. Am besten lernt man ihn in den Sammlungen des Haags und Amsterdams kennen. Nahe verwandt war diesen Meistern Anton Mauve (1838—88; Aufsatz von Hancke), der seine meist melancholisch gestimmten holländischen Landschaften mit wunderbaren ruhigen Farbenharmonien, die ihresgleichen suchen, zu beseelen wußte. Das Amsterdamer Reichsmuseum besitzt zehn Bilder seiner feinfühligen Hand. Aber auch in allen anderen holländischen Sammlungen und im Luxembourg zu Paris ist er gut vertreten. Auf die Dauer etwas eintönig, spiegeln gerade die Bilder dieser Meister die holländische Landschaft und die holländische Empfindung unübertrefflich wider. Kräftiger und kecker, flotter und breiter setzte Roelofs Schüler Hendrik Willem Mesdag (1831—1915) ein, der dem gelbgrauen Küstenmeer seiner Heimat in Regen und Sonnenschein nie gesehene Reize zu entlocken wußte, übrigens auch tüchtige Bildnisse malte. Schon seine fünf Bilder des Reichsmuseums zeigen ihn von seinen besten Seiten. Auch er ist ins Luxembourg-Museum aufgenommen.

Über die zahmen Gepflogenheiten der Haager Schule hinaus strebten Georg Hendrik Breitner (geb. 1857; Aufsatz von Vogelsang), der Soldaten-, Reiter-, Pferde- und Straßenbilder von impressionistischer Breite mit meisterhafter Beherrschung der aus dem Helldunkel hervorgeholten lebendigen Formenwelt auf die Fläche zaubert, und Jozefs Sohn Isaac Israels (geb. 1865), dessen Soldaten- und Straßenbilder das Augenblicksleben in flimmernder Farbigkeit wiederzugeben suchen. Beide sind in den Amsterdamer Sammlungen gut vertreten.

Außerhalb der Haager Schule stehen einige Hauptvertreter der jüngeren holländischen Bildnismalerei, wie Therese Schwartze (1852—1918), der holländische Kritiker ihre Münchener Studien unter Piloty und Lenbach verdenken, obgleich ihre Bilder, die in den meisten holländischen Sammlungen zu sehen sind, breit und kräftig, wenn auch manchmal etwas zu „freundlich lächelnd" hingesetzt, holländisch genug dreinblicken, und wie Pieter de Josselin de Jong (1861—1906), dessen lebendig aufgefaßte und weich hingestrichene Bildnisse, die sich

zumeist noch im Privatbesitze befinden, für den sie gemalt sind, zu den reizvollsten der Neuzeit gehören. An der Spitze der jungen Amsterdamer Schule, die sich neue und zum Teil wieder alte Ziele gesteckt hat, steht der geistvolle Kunstschriftsteller, Maler und Radierer Jan Veth (geb. 1864; Aufsatz von Jolles), der, ähnlich wie Berlage (S. 426) in der Baukunst, den Schein wieder durch das Wesen zu ersetzen strebt. Als Bildnismaler schwebt ihm wohl Holbeins Kunst vor; und wenn die Schlichtheit des Vortrags bei ihm auch manchmal zur Trockenheit wird, so fesseln seine gemalten und radierten Bildnisse uns doch immer durch die innerliche und unmittelbare Erfassung der dargestellten Persönlichkeiten. Bilder seiner Hand sieht man in den vornehmsten holländischen Sammlungen. Anton Derkinderen (geb. 1859) schwärmt gar für Schwind, und seine Fresken im Rathause zu Herzogenbusch haben einen



Abb. 138. Weidelandschaft. Gemälde von Jakob Maris. Nach Photographie.

präraffaelitischen Anstrich. In anderen Werken seiner Hand herrscht erotischer, aus dem fernen Osten herüberwehender Duft. Eins seiner Hauptbilder ist die Prozession des „Wunders von Amsterdam" im städtischen Museum dieser Stadt. Auf die ersten holländischen Maler, die sich mit der Abkehr von der Nachahmung der alten Meister zugleich von der impressionistischen Naturnachahmung abwandten, können wir erst im letzten Buch dieses Bandes eingehen. An ihrer Spitze steht Vincent van Gogh (S. 454) als bahnbrechender Neuerer.

VII. Die skandinavische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Vorbemerkungen. — 1. Die skandinavische Baukunst dieses Zeitraums.

Das geistige und künstlerische Leben der drei skandinavischen Königreiche strebte, so eng es sich in einigen Beziehungen erst an das deutsche, dann an das französische anlehnte, im ganzen entschieden und glücklich zu nordgermanischer Eigenart empor, die freilich in den bildenden Künsten erst diesseits der Jahrhundertgrenze bedeutsam hervortrat.

In der Baukunst übernahm Schweden, für dessen Kunstgeschichte auch in diesem Zeitraum die früher genannten Schriften (S. 110) maßgebend bleiben, jetzt mehr und mehr die Führung. Des Deutschen Stüler (S. 173) prächtiges, in venezianischer Renaissance prangendes Nationalmuseum zu Stockholm, das erst 1865 vollendet wurde, fand keine Nachahmung. Es wirkte fast wie ein Fremdkörper in dem schönen „Venedig des Nordens". Der Führer der schwedischen Baukunst blieb der vielseitig angeregte und anregende Akademieprofessor Friedrich Wilhelm Scholander (1816—81), der als Baumeister einer schlichten, trockenen, aber nicht unfeinen Renaissance huldigte. Die Unechtheit der Baustoffe, zu der auch die schwedische Baukunst damals verurteilt war, und der Mangel an öffentlichen Aufträgen, die sich erst später einstellten, gestatteten ihm nicht, sich voll zu entwickeln. Wohnhäuser seiner Hand, wie das Barclaysche in Stockholm mit seinen geradlinig geschlossenen Fenstern, seinen zarten Obergeschoßpilastern und seinem feinen Distelzierfries, wirken immerhin selbständig empfunden; und Scholanders Synagoge in Stockholm schaltet in ähnlichem Sinne nüchtern mit orientalisch gemeinter Liniengeometrik. Die Rückkehr zur selbständigen Gestaltung innerhalb der geschichtlichen Richtungen bewirkte Helgo Zettervall (geb. 1831), der Schwedens alten Dom im damaligen, meist rücksichtslos „reinigenden" Sinne herstellte und überarbeitete, aber namentlich im Süden Schwedens auch eine Reihe in ihrer Art prächtiger Kirchen, Schlösser, Schulen und Wohnhäuser schuf. Seine hochgetürmte Allerheiligenkirche in Lund und seine Oskar-Frederiks-Kirche in Gotenburg tragen eine dürre Gotik zur Schau, passen sich aber wirkungsvoll dem gegebenen Gelände an. Ein Schulgebäude schuf Zettervall in Stockholm in florentinischer Frührenaissance, das Bolindersche Wohnhaus aber in einer venezianischen Renaissance, deren Fülle in ihrem unechten Material beleidigend wirkt. Ernst Jakobsens Haus der skandinavischen Kreditgesellschaft gehört mit seiner aus Ziegelsteinen, Terrakotta und Granit zusammengesetzten Schauseite zu den frühesten Bauten in echtem Material. Die stattlichsten Paläste in heimischem Steinmaterial aber baut Isak Gustav Clason (geb. 1856). Das Adelsvärdsche Haus (1890), das Bünzowsche Haus, die Paläste der Grafen Rosen (1898) und Hallwyl (1899), jedes in anderem historischen Stile, und das Nordische Museum (nach 1900) im barocken Wasastil, gehören zu seinen Glanzleistungen. In der Nachbarschaft des Schlosses gehört Aron Johanssons massig hingelagerte Gebäudegruppe des Reichstags und der Reichsbank (um 1900), die in höchster Hochrenaissance schwelgen und dem Stadtbild endlich eine Kuppel schenken, zu den großartigsten Bauschöpfungen der Neuzeit. Noch besser und wuchtiger verarbeitet Alexander Anderbergs königliches Theater (1894—98) schwere Spätrenaissanceformen. Im Übergang zur jüngsten Neuzeit steht Ernst Stenhammer (geb. 1859), dessen Geschäftshaus „Zentralpalast" von 1904 in Stockholm mit seinem Hauptgerüst von glatten, durch eiserne Querbalken verbundenen Granitpfeilern in seiner schlichten und festen Aufrichtigkeit großzügig wirkt, während sein eigenes Landhaus von 1898 auf Ingarö den altschwedischen Holzstil mit dem roten Anstrich seiner Außenwände und seinen weißen Türen und Fenstern mit gleicher Ehrlichkeit erneuert.

Im benachbarten Finnland entwickelte sich das Geistesleben während dieses Zeitraums unter russisch-zarischer Herrschaft im engen Anschluß an Schweden, dessen Sprache hier vorzugsweise die des geistigen Verkehrs blieb. In Helsingfors ist das „Ritterhaus" (1858) im Renaissancestil, die neue lutherische Kirche (1893) im gotischen Stil gehalten. Dann aber folgte, wie Tavestjerna und Wasastjerna gezeigt haben, gerade in Helsingfors eine bewußte Abkehr von den geschichtlichen Stilen.

Parallel entwickelte sich auch die norwegische Baukunst. In Christiania wurde der romantische Eklektizismus durch Emil Langlets (1824—98) in sonderbarem Mischstil errichtetes Storthingsgebäude (1861—66) nicht eben glücklich eingeleitet. Als Kirchenbaumeister hat Georg Bull (geb. 1829) sich betätigt. In seiner Johanneskirche sind die acht monolithen Granitsäulen, die den Aufbau stützen, so schwerfällig das Ganze wirkt, doch als völkische Leistung anzuerkennen. Der Renaissancestil kam in des deutschen Baumeisters Heinrich Ernst Schirmer (gest. 1887) Kunstmuseum (1879—85) zur Geltung. Nach Sonderformen strebt nicht eben glücklich Henrik Bulls (geb. 1864) aus Stein und Eisen errichtetes Nationaltheater (1899). Anziehender erscheinen die Bestrebungen jüngerer Architekten, den altnorwegischen Holzstil im Wohnbau neu zu beleben. H. Munthes Holmenkollen-Hotel bei Christiania ist als schmuckes Bauwerk dieses Stiles zu nennen. Aber auch im kleinen wird die moderne Landhausbaukunst in Norwegen mit besonderem Geschick gehandhabt.



Abb. 139. Martin Nyrops neues Rathaus in Kopenhagen.
Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft, Berlin.

In Dänemark fand die Romantik der mittelalterlichen Stilarten keine starke Verbreitung. An Christian Hansens (S. 213) romanische Kirche zu Holbäk, auf die schon hingewiesen worden, schloß sich Jens Vilhelm Dahlerups (1836—1907) ebenfalls romanische Jesuskirche zu Kopenhagen an. Bedeutsam verwertet Johann Daniel Herholdts (geb. 1818) Universitätsbibliothek in Kopenhagen den lombardischen Rundbogenstil, dem im inneren Hauptbau sogar die Eisenkonstruktion nicht unglücklich angepaßt wird. Die palladianische Spätrenaissance tragen Kopenhagener Prachtbauten zur Schau, wie Jens Vilhelm Dahlerups und Ove Petersens (geb. 1830) königliches Theater von 1872 und Dahlerups reiche Ny-Carlsberg-Glyptothek von 1888, deren fensterlose Vorderseite das alte oberitalienische Motiv der durch Rundbogen verbundenen Säulenpaare verwertet. An der Rückkehr zum alten einheimischen Backsteinbau mit Hausteineinfassungen hatte schon Herholdt sich beteiligt. Mit selbständiger neuer Formensprache statteten einige jüngere Meister diese Richtung aus. Martin Nyrop verschmolz in seinem schlicht-prächtigen Kopenhagener

Rathaus (Abb. 139) weit hergeholte Einzelformen durch reine große Verhältnisse im altdänischen Backsteinstil zu einem einheitlichen, heimisch empfundenen Ganzen. Nyrops Provinzialarchiv dagegen, das in ähnlichem Backsteinstil mit Hausteineinfassung prangt, erfüllt nur alte nordische Ziermotive mit neuem Leben. Persönlichen Stil zeigen aber auch Hans Holms (geb. 1835) Obervormundschaftsgebäude und F. Kochs Lukaskirche in Kopenhagen, deren helle Hausteinverzierungen sich, neuzeitlich empfunden, vom dunklen Backsteingrunde abheben. Die schlichte, ehrliche Natürlichkeit, die ein Erbteil der völkisch gerichteten dänischen Kunst ist, weht uns anheimelnd auch aus der dänischen Baukunst an.

2. Die skandinavische Bildnerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

In der Bildhauerei der skandinavischen Völker tritt die Darstellung des Nackten, wie wir gesehen haben (S. 113), erfolgreicher in den Vordergrund, als man bei der Rauheit des nordischen Klimas erwarten sollte. Namentlich in Schweden kam in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Verbindung mit fortschrittlicher Körperpflege ein gesundheitlicher Kultus des Nackten auf, der auch auf die Bildnerei zurückwirkte. Übrigens ragen in Schweden die Ausläufer des Klassizismus, die sich zum Teil den Stoffen der nordischen Mythologie verschrieben haben, noch weit in diesen Zeitraum herein. Wir nennen Karl Gustav Quarnström (1810—67), den Schöpfer des nüchternen neapolitanischen Fischerknaben im Nationalmuseum, und Johann Peter Molin (1814—73), den Urheber der in Stockholm und in Gotenburg aufgestellten Gruppe der nackten „Gürtelspanner", der nordischen Recken, die fest aneinandergebunden, mit Messern bewaffnet, auf Tod und Leben miteinander kämpfen (1866).

Schüler Molins waren Johan Edvard Ericsson (1836—71), der, hauptsächlich als Denkmünzenschneider bekannt, der nordischen Mythologie mit seiner Idunaschale im Stockholmer Museum huldigt, und Alexander Carlsson (1846—78), der Schöpfer der Bacchantinnen-Vase im Stockholmer Museum und der Bronzegruppe der Fesselung Lokis, der auch im Gotenburger Museum vortrefflich vertreten ist. John Börjeson (geb. 1836), der Romantiker und Sittenbildner, ist der Schöpfer der ruhigen Reiterstatue Karl Gustavs in Malmö (1894). Theodor Lundberg (geb. 1852), der einer gleichen Richtung entstammt, schuf das stramme Olav-Petri-Denkmal vor der großen Kirche in Stockholm. Echt schwedisch wirkt Aron Jernberg (1858—96), dessen Sandsteinfries „Es geht gen Abend" an der Södermalmer Volksschule in Stockholm den kernigen schwedischen Bauerntypus verherrlicht. Deutlich von der französischen Bildhauerei beeinflußt aber war Per Hasselberg (1850—94), von dessen empfindsam-geschmeidiger Mädchengestalt „Das Schneeglöckchen" sich Marmorexemplare im Stockholmer Nationalmuseum und im Museum zu Gotenburg befinden. Die noch jüngeren Meister sind alle in Paris gebildet. Genannt seien Christian Erikson (geb. 1858), der Meister der feinen kleinen Zehentänzerin, die sich, in Bronze ausgeführt (1902), im Kopenhagener Museum befindet, des flotten Dionysoszuges (1906) am Dramatischen Theater zu Stockholm und des „jungen Lappen" (1903) im Museum zu Gotenburg, Karl Johan Eldh (geb. 1873), der, schon von Rodin (S. 241) beeinflußt, so warm empfundene Werke schuf, wie das Auferstehungsrelief in Hagalands Kirche (1905), die Gruppe „Muttersorge" (1902) in Marmor in der Kopenhagener Glyptothek und die badenden und wettlaufenden Knaben (1910) in Granit an der Östermalmsschule in Stockholm, und Karl Milles (geb. 1874), der gegenwärtige „Modebildhauer" (Strzygowski), der im Sinne der gleichzeitigen Münchener Bildhauerei auf festeren äußeren Zusammenschluß der Gestalten und Gruppen hinarbeitet.

Seine kulturgeschichtlichen Männerpaare über den dorischen Doppelsäulen der Schauseite der Enskilda-Bank in Stockholm sind unauslöschliche Bestandteile der Architektur, und sein mächtiges Sture-Denkmal von 1904 für Upsala, das den schwedischen Kriegshelden, von seinen geharnischten Mannen umdrängt, auf seinem Streitroß darstellt, huldigt offensichtlich dem neuen, bei aller Individualisierung im einzelnen auf geschlossene Massenwirkung ausgehenden Monumentalstil.

Von den norwegischen Bildhauern dieser Zeit ist der genialste Gustav Vigeland (geb. 1869), in dessen Werken sich deutlich die Kunst Rodins widerspiegelt. Hager und gespenstisch sind die Visionen aus dem Leben und der Phantasie, die er uns vorführt. Sein Hauptwerk im Nationalmuseum zu Christiania ist das Bronzerelief der Hölle. Zur neuesten Kunst führten die Wege überall über dieselben Richtungen.



Abb. 140. Stephan Sindings Walküre aus der Sammlung Keller und Reiner zu Berlin. Nach deren Photographie.

In dem jüngeren dänischen Bildhauergeschlecht, dessen Kunst an verschiedene auswärtige Schulen anknüpfte, ragt der zum Dänen gewordene Norweger Stephan Sinding (1846 bis 1922) hervor, dessen natürliche, aber doch nach Linienschönheit strebende Gruppen und Gestalten, wie seine Barbarenmutter in der Nationalgalerie zu Christiania und seine „Zwei Menschen" in der Glyptothek Ny Carlsberg, trotz ihrer kecken und eindrucksvollen Gegenstände doch noch der älteren Richtung angehören. Er war Schüler Albert Wolffs (S. 179) in Berlin gewesen. Seine eherne Walküre, die wir vor zwölf Jahren bei Keller und Reiner in Berlin sahen (Abb. 140), zeigt ihn in voller Entfaltung seiner Kräfte. Als ausgezeichneter Bildniskünstler gilt Ludvig Brandstrup (geb. 1861), dessen Reiterbild Christians IX. in Esbjerg sich besonders durch seine technische Tüchtigkeit auszeichnet. Naturalistische Darstellungen von Gestalten wilder Völkerschaften schuf Karl Bonnesen (geb. 1868), dessen Bronze „Aus der Zeit der Hunnen" (1893) in der Kopenhagener Glyptothek ihn vorzüglich kennzeichnet. Monumentale Haltung zeigt gerade in seinen Bildwerken der vielseitige, namentlich als phantastischer Maler bekannte Moderne Ferdinand Willumsen (geb. 1863), dessen

Grabmal seiner Eltern und dessen Köpfe aus gebranntem Ton streng und groß dreinblicken. N. Hansen-Jacobsen aber (geb. 1861) steht mit seiner phantastischen Abkehr von der Natur schon voll in der Richtung des nächsten Zeitraums.

Im Kunstgewerbe der skandinavischen Völker spielt gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Porzellan eine Hauptrolle. Die Kopenhagener Porzellanfabrik wandte sich seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre unter der künstlerischen Leitung Arnold Kroghs einem neuen, durch die Japaner beeinflußten Schmuckstil zu, der Gefäße jeder Art mit kleinen naturwahren, aber flächig stilisierten Ausschnitten aus dem Kleinleben der Tier- und Pflanzenwelt in weicher, wenigfarbiger Unterglasurmalerei verzierte. Gegen Ende des Jahrhunderts folgen in dieser Herstellungsart kleine, rasch beliebt gewordene Tiere und Tiergruppen, in deren bildnerischer Gestaltung sich namentlich Frau Anne-Marie Carl Nielsen auszeichnete. Ähnliche Wege ging die schwedische Porzellanfabrik in Roerstrand die unter Alf Wallanders Vorgang Tier- und Menschengestalten in weichem Flachrelief den Gefäßen anzuschmiegen liebte. Schon von diesen dänischen und schwedischen Porzellanen fällt ein milder Abglanz reiner Schönheit auf die skandinavische Kunst des 19. Jahrhunderts.

3. Die skandinavische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Auch die skandinavische Malerei eroberte sich im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, anfangs im Anschluß an die deutsche, dann an die französische Kunst, erst gegen Ende dieses Zeitraums selbständiger werdend, eine angesehene Stellung im Kunstleben der Völker.

Die schwedische Malerei gelangte selbst zwischen 1850 und 1870 noch nicht zur rechten Reife. Nachdem einige norwegische Künstler, die aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen waren, 1850 in Stockholm ausgestellt hatten, ergoß sich ein kleiner Strom schwedischer Künstler an das Gestade des Rheins. Von den Sittenmalern gingen Bengt Nordenberg (1822 bis 1902) und Ferdinand Julius Fagerlin (1825—1907), nachdem sie in Düsseldorf gelernt hatten, zur Vollendung ihrer Ausbildung doch noch nach Paris, von den Landschaftern wurde Simeon Marcus Larson (1825—64) Schüler Andreas Achenbachs, Axel Nordgren (1828—88) Schüler Hans Gudes in Düsseldorf. Ihrerzeit geschätzt, haben die Meister dieser Art doch keine bleibenden Spuren hinterlassen.

Selbst nach 1870 rang die schwedische Malerei sich nur langsam zur Selbständigkeit hindurch. Graf Georg von Rosen (geb. 1843), der Schöpfer des „Verlorenen Sohnes" und anderer Bilder im Stockholmer Nationalmuseum, war Leys' Schüler in Antwerpen, Pilotys Schüler in München gewesen. Gustav Freiherr von Cederström (geb. 1845), der in Düsseldorf gewesen war, ehe er zu Bonnat nach Paris zog, malte Geschichtsbilder mit sittenbildlichem Anflug. Sein Leichenzug Karls XII. durch die Wildnis von 1878 in Stockholm und sein Kriegerabendmahl vor der Schlacht von 1900 in München zeigen seine bestimmte, doch etwas theatralische Art, wie jene Zeit sie liebte. Im Sinne Bretons malte Hugo Salmson (1843—94), von dessen Hand das Luxembourg-Museum drei Bilder erwarb. Seine Rübenernte in Gotenburg genügt, seine Art kennenzulernen. Julius Kronberg (geb. 1850), der Meister des wirkungsvollen Gemäldes „Saul und David" in Stockholm, hatte sich in München gebildet. Die meisten jungen Schweden zog es jetzt vollends nach Paris, wo die moderne Malerei alle ihre verführerischen Reize entfaltete. Verschiedenen Vorbildern aber folgte Ernst Josephson (1851—1906), dessen lichtvoll-realistische „Spanische Schmiede" (1892) in Christiania an Velázquez' Frühzeit erinnert; von Manet beeinflußt erscheint schon

sein klares Bildnis G. Renholms in Stockholm. Sein geigender Flußjüngling im Wasserfall beim Prinzen Eugen in Stockholm und ähnliche Nöck- und Nixenbilder seiner Hand aber sind sogar böcklinisch angehaucht.

Die noch jüngeren schwedischen Künstler kehrten, ohne den Zusammenhang mit Paris aufzugeben, zur Heimat zurück. Vom Impressionismus berührt, legten sie doch ein Hauptgewicht auf frische Lokalfarben und runde Formenbildung.

Anders Zorn (1860—1920; Aufsatz von Leistikow) ist der typische Vertreter des lichtdurchflossenen und doch formen- und farbenstarken modern-schwedischen Realismus. Seine drallen schwedischen Bäuerinnen und Landkinder stellt er in schlicht-natürlichen Vorgängen mit der gleichen Unmittelbarkeit und Frische dar wie die Bildnisse der vornehmsten Gestalten des schwedischen Geburts- und Geistesadels. Aus hellgrauem Gesamtton liebt er ein feines Grün und, an einzelnen Stellen, ein scharfes Rot aufleuchten zu lassen. Sein Johannesnachtstanz in Stockholm, sein Strandklippenbild in Gotenburg, seine „Maja“ (1900; Abb. 141) in Berlin, seine badenden Mädchen in Leipzig und seine beiden Bilder im Luxembourg zeigen ihn in seinem ganzen sonnigen Glanze. Die Radierung, in der er die weichsten Wirkungen mit den einfachsten Strichlagen erzielt, handhabt er beinahe noch meisterlicher als die Malerei. Carl Larsson (1853—1919; Aufsätze von Laurin und von Nordensvan) arbeitete sich von kecken Witzblattzeichnungen und vom französischen Impressionismus zur schwedischen Familien- und Heimatkunst und schließlich zum flächigen farbigen Dekorationsstil hindurch, wie ihn seine sechs großen Wandbilder aus der schwedischen Geschichte im Stockholmer Nationalmuseum zeigen. Das jüngste dieser Bilder, über das auch Strzygowski berichtet, erregte wegen seines Gegenstandes, der Opferung eines schwedischen Sagenkönigs wegen Mißwachses, Widerspruch, gehört aber in seinem fein abgewogenen Linienrhythmus und seiner fast schattenlosen Flächigkeit zu den neuzeitlichst empfundenen raumkünstlerischen Leistungen Schwedens. Im übrigen gilt Larsson als der schwedischste der schwedischen Meister. Richard Bergh (1858—1919; Schrift von Hedberg) versteht es, seine modern gemalten Bildnisse, Natur- und Volksbilder mit innig verschmolzenen Landschafts- und Seelenstimmungen auszustatten. Wirkt sein „Regentenstück“ der sechs um einen Tisch gruppierten Vorstandsmitglieder des Künstlerbundes (1903) in Stockholm bei allen seinen malerischen Vorzügen zu absichtlich „gestellt“, so entfalten seine „Alten am Strande“ (1903) in Kopenhagen alle Reize seiner weichen Stimmungsmalerei. Oskar Björck (geb. 1860), von dessen frühen Bildern



Abb. 141. Maja. Gemälde von Anders Zorn in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach einer Reproduktion von E. A. Seemann in Leipzig.

„Der Notschuß“ von 1884 in Kopenhagen und die Susanna von 1886 in Gotenburg genannt seien, schmückte 1895 den Opernkeller in Stockholm mit raumkünstlerischen Darstellungen, gehört als Bildnismaler aber zu den frischen Meistern, die ihr Ziel ohne Umschweife ins Auge fassen. Wie fein und vornehm sein Bildnis des Prinzen Eugen (s. unten) an seiner Staffelei (1895) in Stockholm, wie lebendig sein Bild des Dichters Heidenstam (1900) in Gotenburg! Hier schließt sich aber auch Karl Wilhelmsohn (geb. 1866) an, der sich namentlich der kräftigen Bauerntypen seiner Bohusläner Heimat annahm, die er mit stilistisch gebändigtem Naturbewußtsein packend lebenswahr veranschaulicht. Seine „Bäuerinnen auf dem Kirchgang“ in Stockholm zeigen ihn im besten Lichte.

Die schwedische Landschaftsmalerei dieses Zeitraums lenkte mit Alfred Wahlberg (1834—1906) ins französische Fahrwasser ein; Wahlberg schloß sich zunächst, allmählich aufhellend, noch an die Schule von Barbizon an. Sein Mondschein und seine Sommerlandschaft in Stockholm, sein Sundbild im Luxembourg sind gute Beispiele seiner Richtung.

In dem jüngeren Geschlecht, das sich bei aller französischen Malweise nach schwedischem Heimatlicht sehnte, bildeten Karl Nordström (geb. 1855) und Nils Kreuger (geb. 1858), denen Richard Bergh (S. 371) sich anschloß, eine „Schule von Varberg“. Ihren Namen hatte sie nach dem kleinen Orte, in dem sie sich ungestört dem Eindruck nordischer Natur hingab. Karl Nordström versteht den wuchtigen Ernst westschwedischer Natureinsamkeiten mit mächtigem Stilgefühl wiederzugeben. Wie fein seine Winterlandschaft und sein Sonnenblick in Gotenburg! Nils Kreuger verbindet rhythmische Linienzüge mit eigenartigen Farbenstimmungen. Wie unmittelbar erschaut seine „Pferde am Strande“ in der Thielschen Galerie zu Stockholm, wie schlicht und doch wie durchgearbeitet sein „Sonnenblick“ in Gotenburg! Dem Zauber Stockholmer Stimmungen, namentlich nächtlichen, weiß Eugen Jansson (1862—1915) überzeugend malerischen Ausdruck zu verleihen. Prinz Eugen (geb. 1865) aber, der schwedische Königssohn, veranschaulicht die idyllischen Seiten der schwedischen Landschaft in stilvoller Sammlung. In den Museen von Gotenburg und von Stockholm, in denen uns namentlich die Sommernacht von 1895 und das stille Wasser von 1902 fesseln, ist er gut vertreten. Wandbilder malte er im Foyer der Stockholmer Oper; und an der Kirche zu Kiruna in Lappland hat er 1912 eine Altar-Landschaft gemalt, die den Weltschöpfer in der Natur zu verehren lehrt.

Landschafts- und Tiermaler in enger Verbindung, ein gesunder, naturnaher Meister aber ist Bruno Liljefors (geb. 1860; Aufsatz von Hedberg), der das wilde Tierleben der nordischen Natur mit keckem, sicherem Jägerauge beobachtet und mit nie gesehener, zugleich breiter und weicher und doch in alle Einzelheiten eindringender Pinselführung auf die Fläche bannt. Beim Entenflug z. B. weiß er das Schwirren der Flügel impressionistisch zu einem Gesamteindruck zusammenzufassen. Die nordischen Sammlungen sind reich an Bildern seiner Hand. Zu den besten gehören die Fuchsfamilie (1886) in Stockholm, die Eule in Gotenburg, die Wildgänse in Kopenhagen, der Fuchs mit dem Schneehasen in Dresden (Abb. 142) und die Auerhahnbalze in München. Schüler Liljefors' aber ist Gustav Fjästad (geb. 1868), der schon im Gegensatz zu allen diesen Meistern der Landschaft, die im wesentlichen Realisten älteren oder jüngeren Schlags sind, durch Betonung der Hauptlinien und Verstärkung der Hauptfarben nach stilistischer Vereinfachung strebt. Auch ihn lernt man in den öffentlichen Museen zu Gotenburg und Stockholm, vor allem aber in der Thielschen Sammlung zu Stockholm kennen.

Von den finnischen Malern, die die Düsseldorfer Schule besuchten, ist nicht viel Aufhebens zu machen. Erst Albert Edelfeldt (1854—1906) und Axel Gallén (geb. 1865), die die Pariser Malweise in Paris erlernt hatten und auf Stoffe aus der Geschichte, dem Volksleben und der Natur Finnlands anwandten, gelten als die Begründer einer finnischen Nationalmalerei. Edelfeldt, dem Tikkanen einen warmen Aufsatz gewidmet hat, war ein tüchtiger und vielseitiger Meister, der mit seinen frischen, wahren, großen Küstenlebenbildern und selbst den Geschichtsdarstellungen, zu denen er schließlich zurückkehrte, von Sieg zu Sieg schritt. Wirklich Neues und Persönliches aber hat er kaum geschaffen. Seine frühen Bilder, wie „Herzog Karl, der die Leiche seines Feindes beschimpft" (1878) in der Galerie zu Helsingfors, sind „Geschichtsanekdoten" im realistisch-koloristischen Stil jener Tage. Der Freilichtbewegung ohne impressionistische Absicht folgen Bilder wie der Gottesdienst in den Schären von 1881 im Luxembourg zu Paris, „Auf See" von 1883 in Gotenburg und „In den



Abb. 142. Fuchs und Schneehase. Gemälde von Bruno Liljefors in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

äußersten Schären" von 1896 in Helsingfors. Nach innigerer Beseelung strebt er in Bildern wie der Anbetung der Hirten (1894) in der Stadtkirche zu Wasa, nach monumental-flächigerer Behandlung in seiner großen Wandmalerei in der Universität zu Helsingfors (1904).

Eigenartiger und bedeutsamer entfaltete sich die Kunst Axel Galléns, die z. B. Hagelstam und Kraemer uns nähergebracht haben. Bilder seiner impressionistischen Frühzeit, die manchmal an die Bastien Lepages erinnern, sieht man in den Galerien von Åbo, Helsingfors und Gotenburg. Sittenbilder in Innenräumen, wie das in Breslau von 1889, folgten. Mit seiner großen Imatrafall-Winterlandschaft von 1893 im Museum zu Helsingfors wandte er sich der finnischen Heimatkunst zu. Mit dem großen Triptychon aus dem finnischen Kalevala-Mythos von 1892, jetzt im Museum zu Helsingfors, fand er sich selbst. Sein starker, herber, mehr zeichnerischer als malerischer Stil hat nichts mehr mit französischen Vorbildern zu tun. Die finnländischen Menschen- und Kopftypen hat er künstlerisch wirksam gestaltet und der Leidenschaft, die der Stoff widerspiegelt, mit dramatisch bewegter Wucht Ausdruck verliehen. Wir nennen die Sampoverteidigung von 1896 in Åbo und Kalleroos Fluch von 1899 in Helsingfors. Bildnisse wie das seiner Mutter von 1896 in Stockholm erinnern an die innige

Schlichtheit der Bilder unseres Thoma. Geistvoller durchempfunden sind die Bildnisse Maxim Gorkis von 1906 im Museum und Professor Äriäpääs von 1911 in der Universität zu Helsingfors. Axel Gallén ist der kernige Vertreter einer wirklich völkischen Kunst Finnlands.

Die norwegische Malerei des 19. Jahrhunderts, über die wir durch Aubert unterrichtet sind, haben wir bis zu den norwegischen Meistern verfolgt, die ihr Heil in Düsseldorf suchten. Adolf Tidemand (1814—76; S. 201), der einst hochgefeierte Sittenschilderer aus dem Volksleben seines schönen Heimatlandes, das er auch seinen Landsleuten erst erschloß, war noch Schüler Wilhelm Schadows (S. 187) gewesen. Sein Hauptbild ist der Gottesdienst der Haugianer, dessen erstes, schon 1848 ausgeführtes Stück der Düsseldorfer Kunsthalle verblieben ist, während die Wiederholung von 1852 in die Nationalgalerie zu Christiania gekommen ist, die auch des Meisters Austeilung des Abendmahls an einen kranken Bauern von 1860 besitzt. Fürs Schloß Oskarshall bei Christiania malte er zehn Wandbilder aus dem norwegischen Volksleben. Hans Gude (1825—1903), der gesunde, schlicht realistisch empfindende Landschafts- und Küstenmaler aber, der seine Kunst in Düsseldorf, in Karlsruhe und schließlich in Berlin lehrte, hatte noch Schirmers (S. 198) Unterricht in Düsseldorf genossen. Er gilt, in etwas anderen Bahnen als der alte Dahl (S. 205, 216), als der Entdecker der Schönheiten der norwegischen Gebirgs- und Meerbuchtenwelt. Die Nationalgalerie in Christiania besitzt eine Reihe seiner besten Bilder. Seine landenden Fischer von 1885 in Dresden, sein Sognefjord mit Wikingerschiffen von 1893 in Berlin und seine Bilder in Hamburg, Bremen, Leipzig, Karlsruhe und Stuttgart vertreten ihn in seiner trotz ihrer kühlen Härte immer anziehenden Art charakteristisch genug in Deutschland. Immerhin vollzieht sich auch in seinen Bildern allmählich die Umkehr von der braunen zur klaren Tonart. Von den jüngeren norwegisch-düsseldorfischen Landschaftern haben besonders Ludwig Munthe (1841—96), der Meister schließlich herkömmlich wirkender, aber stimmungsvoller Winter- und Sonnenuntergangslandschaften, Adelsten Normann (geb. 1848), der etwas äußerliche Maler dampfschiffbelebter norwegischer Fjorde, und Hans Dahl (1849—1919), der Maler lachender Menschen in schaukelnden Booten, sich in ihrer heute veralteten Malweise einen Namen gemacht. Nach selbständiger Naturanschauung strebte, von Düsseldorf heimgekehrt, Johan Fredrik Eckersberg (1822—70), dessen schlicht und groß gesehenen norwegischen Hochgebirgslandschaften man in den Sammlungen von Christiania, Stockholm, Bergen und Drontheim begegnet.

Nach Düsseldorf wurde München die hohe Schule der norwegischen Maler. Wie Anders Askevold (1834—1900), der tüchtige Tiermaler, vertauschte Gerhard Munthe (geb. 1849), der sich schließlich in Norwegen mit seinen breit, keck und klar hingesetzten stillbelebten Landschaften verselbständigte, Düsseldorf mit München. Wie Otto Sinding (1842 bis 1909), der in Bildern wie seinem Frühling in Kopenhagen und seinen Lofoten in Christiania Natur und Menschenleben innerlich vereinheitlichte, zog auch Eilif Peterssen (geb. 1853), der vielseitige Geschichts-, Geschichten- und Landschaftsmaler, von Karlsruhe nach München. Eilif Peterssens Jugendbild von 1876, „Christian II., ein Todesurteil unterschreibend", jetzt im Museum zu Breslau, ist nach Aubert „die vorzüglichste Geschichtsmalerei, die bis zum heutigen Tage irgendein nordischer Künstler gemalt hat". Später ging er zur Pariser Freilichtmalerei über.

Auf München aber folgte gleich Paris. Von Düsseldorf nach Paris übergesiedelt war schon Carl Sundt-Hansen (1841—1907), dessen Bilder aus dem Volks- und Alltagsleben

immer noch mehr auf die seelische als auf die künstlerische Teilnahme des Beschauers rechnen. Den Weg von Karlsruhe nach Paris hatte schon Fritz Thaulow (1847—1906) gefunden, der stimmungsvoll impressionistische Landschafter und Straßenschilderer, der in der Berliner Nationalgalerie mit dem „Novembertag", in Leipzig mit der „blauen Fabrik", im Luxembourg mit einem Winterbilde, reichlich aber in den nordischen Sammlungen vertreten ist. Von Karlsruhe und Berlin begab sich, um sich das Freilicht anzueignen, auch Christian Krohg (geb. 1852) nach Paris, der lebensgroße Bilder nordischen Küstenlebens, wie das Lotsenboot in Dresden, schlicht in hellem Freilicht gesehen, mit leichtem, breitem Pinsel festhielt. Aubert hat gerade seine Tätigkeit als Maler, Schriftsteller und Lehrer in Christiania in den Vordergrund gerückt. Den Weg von München nach Paris gingen Christian Skredsvig (geb. 1854), dessen norwegische Landschaften und Volksschilderungen so berühmt wurden, daß er sogar im Luxembourg-Museum vertreten ist, Hans Heyerdahl (1857—1913), der sich im Anschluß an Bonnat zu einem der besten Bildnismaler Norwegens entwickelte, und Erik Werenskiold (geb. 1855), der die flüssige Lichtmalerei der Impressionisten in liebenswürdigen sittenbildlichen Darstellungen aus dem Hause und aus dem Freien geistvoll zur Geltung brachte. Werenskiold steht neben Krohg gegen Ende des Jahrhunderts im Mittelpunkt der Schule von Christiania. Sein Bauernbegräbnis in Telemarken von 1885 in Christiania ist, namentlich im Licht und in der Farbe, noch unmittelbarer erschaut als Courbets Begräbnis von Ornans (S. 253). Auch sein Bildnis Ibsens in Christiania zeigt die Unmittelbarkeit seiner durchgeistigten Naturnähe.

Noch jüngere norwegische Maler dieser oder doch verwandter Pariser Richtung sind Eilif Soot (geb. 1859), Gustav Wentzel (geb. 1859) und Halfdan Ström (geb. 1863), von denen die beiden zuletzt genannten schon im Luxembourg vertreten sind. Einen Platz für sich aber nimmt Eduard Munch (geb. 1863, S. 459) ein, der kühne Neuerer, auf den wir zurückkommen.

Die dänische Malerei, auf die neuerdings, außer den bereits Genannten, Charlotte Weigert und Erwin Goldschmidt hingewiesen haben, stand um die Mitte des 19. Jahrhunderts, selbständiger als ihre nordischen Schwestern, im Zeichen ausgeprägter, stiller, nüchterner, aber anheimelnder Eigenart, wie sie sich in Wilhelm Eckersbergs Bildern (S. 216) ausprägt. In der Folgezeit suchte und fand der eine Zweig der dänischen Malerei Anschluß an die Malerei des übrigen Europa, während der andere unter der Führung des Kunstgelehrten Niels Laurits Höyen, der 1844 einen aufsehenerregenden Vortrag über skandinavische Nationalkunst hielt, leidenschaftlich in den von Eckersberg eröffneten Bahnen weiterschritt.

Zu den „Europäern" unter den dänischen Malern rechnet Emil Hannover Frau Elisabeth Jerichau Baumann (1819—81), die in Düsseldorf gelernt und gelebt und vorübergehend bewunderte Bildnisse und andere Darstellungen gemalt hatte, Anton Melbye (1818 bis 1875), den in der Wiedergabe des metallischen Glanzes der durchsichtigen Meereswogen unerreichten Schiffs- und Seemaler, der, so hart er uns heute in seiner fast aufdringlichen Naturtreue erscheint, in Hamburg, in Petersburg und selbst in Paris zu Ansehen kam, Lorenz Frölich (1820—1908), den romantisch angehauchten, in seinen Buchholzschnitten anfangs durch Ludwig Richter, in seinen frühen Gemälden, wie dem Nixenbild im Leipziger Museum, durch Bendemann beeinflußten Maler, der aus der Dresdner Schule dieses Meisters in die Pariser Werkstatt Coutures übergegangen war, und den vielseitigen, seinerzeit hochgeschätzten Karl Bloch (1834—90), der sich in Rom zu dem ersten dänischen Maler von europäischer Berühmtheit entwickelte. Bloch, den man den dänischen Piloty (S. 298) genannt hat, schloß sich

dem „realistisch-koloristischen" Eklektizismus seiner Tage an und erregte mit Bildern wie dem „Prometheus" im Schlosse zu Athen, der theatralischen Begegnung Marias mit Elisabeth in der Schloßkirche zu Frederiksborg und dem „Christian II. im Gefängnis" in Kopenhagen ungeheures Aufsehen.

Unter den von Höyen beeinflußten „Nationalen" erscheint Jörgen Valentin Sonne (S. 216; 1801—90) als der erste dänische Stimmungsmaler. Weich und empfindsam stellte er menschliche Vorgänge in landschaftlicher Umgebung, wie die „Johannisnacht" und die Szenen aus dem schleswig-holsteinischen Kriege im Kopenhagener Museum, dar. Ihm folgten Christen Dalsgaard (1824—1907), der seinen Hauptruhm durch rührende, novellistisch erzählte, wirkungsvoll gemalte Sittenbilder aus dem dänischen Volksleben erntete, und Frederik Vermehren (1823—1910), der im Gegensatze zu Dalsgaard „menschliche Stilleben", ruhige ländliche und häusliche Szenen altholländischen Charakters darstellte. Von Dalsgaards Bildern seien „Die Mormonen" und „Die Pfändung" (1860) im Kopenhagener Museum und „Der Abschied" im Museum zu Aarhus genannt. Von Vermehrens Bildern im Kopenhagener Museum mögen der Sämann von 1859, die kleinen Bettler von 1861 und der Bauernhof von 1865 hervorgehoben werden. Unter den Landschaftern dieser Richtung aber folgte auf Johan Thomas Lundbye (1818—48), dessen wahr gesehene und nicht ohne Stilgefühl wiedergegebene Landschaften und Tierstücke in Kopenhagen zu den besten dieses Zeitraums gehören, der vielgerühmte Peter Christian Skovgaard (1817—75), der den herrlichen Buchen Seelands künstlerische Weihe verlieh. Die Hauptgalerie und die Hirschsprung-Galerie in Kopenhagen genügen, ihn kennenzulernen.

Nachdem dann die Weltausstellungen in Wien (1873) und in Paris (1878) gezeigt hatten, daß man im übrigen Europa dieser etwas trockenen älteren dänischen Malerei keinen sonderlichen Geschmack abgewann, lenkten auch die dänischen Maler mit vollen Segeln ins französische Fahrwasser ein. Um „malen zu lernen", zogen nun auch die jungen Dänen scharenweise nach Paris.

Der erste, der sich die vorimpressionistische französische Technik völlig angeeignet hatte, war Laurits Tuxen (geb. 1853), dessen „Susanna im Bade" (1879) eine neue dänische Kunst heraufzubeschwören schien. Rasch aber überholte ihn der große Peter Severin Kröyer (1851—1909), dessen „Italienische Hutmacher", wie Hannover feststellt, 1882 in Kopenhagen „ähnliche Stürme der Begeisterung und Entrüstung" erregten wie ein Menschenalter früher Courbets „Steinklopfer" in Paris. Kröyer wurde bald weicher und gefälliger und nahm die französische Freilichtmalerei im Sinne ausgeglichener Hellmalerei an. Er wurde bald zum Lieblingsmaler der Dänen und Deutschen; und er malte mit geschmeidiger Pinselführung große Bildnisse, Versammlungs- und Gruppenbilder, Strandszenen und Sittenbilder. Menschen und Landschaften, Formen und Farben, Mondschein und Abendlicht fließen harmonisch ineinander. Sein Gruppenbild des Komitees der französischen Ausstellung in Kopenhagen (1888; Abb. 143) gehört zu dem Besten, was seit den Tagen des Frans Hals auf diesem Gebiet geschaffen worden. Im Luxembourg ist er mit einem Fischerboot, in München mit dem Strande bei Skagen, reich auch in allen nordischen Sammlungen vertreten.

In ähnlichem Sinne, doch etwas kraftvoller malten Michael Ancher (geb. 1849) und Frau Anna Ancher, geb. Bröndum (geb. 1859), lebensgroße Figurenbilder vom jütischen Strande bei Skagen und kleinere Sittenbilder jeder Art. Gemeinsam malten sie 1883 das Bild der Kopenhagener Galerie mit dem Titel „Das Tagewerk wird beurteilt". Auf bürgerliche

Innenräume, in denen er mit breitem Pinsel schlichte häusliche Vorgänge (Abb. 144) darstellte, wandte Viggo Johannsen (geb. 1851), der sich ungeteilter Bewunderung erfreute, die französische Freilichtmalerei an. Reichlich ist er in allen skandinavischen Sammlungen, gut aber ist er auch in München mit dem behaglichen, kunstreich belichteten Bilde „Meine Freunde abends bei mir" vertreten. Theodor Philipsen (geb. 1840), ein ausgezeichneter Viehmaler, nähert sich bereits der Punktiermanier der Neuimpressionisten.

Unter den jüngeren Meistern, die in reifer malerischer Technik Problemen der Figurenmalerei nachgehen, zeichnet Julius Paulsen (geb. 1860) sich, wie sein „Adam und Eva" in Kopenhagen verrät, durch seine Helldunkelwirkungen aus, während Hans Nicolaj Hansen



Abb. 143. Der Ausschuß für die französische Ausstellung in Kopenhagen.
Gemälde von Peter Severin Kröyer in der Galerie Jacobsen zu Kopenhagen. Nach Photographie von W. Tryde in Kopenhagen.

(geb. 1853), der kühn-phantastische Graphiker, mit breitester Pinselführung, wie sie sein „Mädchen auf dem Kirchhof" in Kopenhagen zeigt, der modernen Technik altempfindsame Stimmungen zu entlocken sucht.

Mitten in der Bewegung der neunziger Jahre stehen dann einige verschiedenartige dänische Meister, die als selbständigere künstlerische Persönlichkeiten hervortreten.

Christian Zahrtmann (1843—1917), der vielseitige, hauptsächlich aber Italien und der Vergangenheit zugewandte Meister, strebt in mehr oder minder tiefbeseelten geschichtlichen, kirchlichen, mystischen und sittenbildlichen Darstellungen nach schimmernder, flimmernder, aus vielen Einzelfarben zusammengesetzter Farbenpracht. Von seinen Geschichtsbildern, die äußeren Realismus mit starken Licht- und Farbenwirkungen und persönlicher Auffassung verbinden, erfreuen sich namentlich seine Darstellungen aus der Geschichte der unglücklichen Königstochter Leonore Christina im Kopenhagener Museum einer großen örtlichen Berühmtheit. Aber auch seine sonnigen, farbigen Bilder aus dem italienischen Volksleben, unter denen ein

Straßenprozessionsbild hervorragt, zeigen den Meister von seinen besten Seiten. Im Sommer versammelte Zahrtmann einen Kreis von Schülern in Cività d'Antina in den Abruzzen um sich. Seine Schüler aber entfalten ihre Kräfte nach den verschiedensten Richtungen. Fritz Syberg (geb. 1862) malt licht und breit hingesetzte Bilder aus dem Volksleben, von denen der „Frühlingsgarten" in Langewiesches „Dänische Maler" abgebildet ist. Johannes Larsen (geb. 1867) hat sich durch seine scharfbeobachteten Bilder aus der jagdbaren Tierwelt, wie „Rehe im Schnee" und „Wildenten im Schilf", einen Namen gemacht. Oluf Hartmann (1879—1910) aber ist der großzügige Menschenmaler dieser Reihe, der mit Rubensscher Wucht und Breite, aber mit eigenartig düsterer Farbenglut Bilder wie Jakobs Ringkampf mit dem Engel in der Kopenhagener Galerie malte.

Joachim Skovgaard (geb. 1858), der Sohn des Landschafters (S. 376), steht an der Spitze der dänischen Neuromantiker. In eigenartig phantasievollen oder absichtlich altertümelnden Kirchenbildern tritt er uns als einer der Großen der nordischen Malerei entgegen. Seine Hauptschöpfung sind seine biblischen Fresken in der Kirche zu Viborg, die Madsen veröffentlicht, Mianschow besprochen hat. Die meisten von ihnen sind hohen Rundbogenfeldern eingepaßt. In hochgezogenen, oben für eine Hauptdarstellung emporgegipfelten Gründen sind verschiedene Vorgänge der Haupthandlung in besonderen, symmetrisch verteilten Gruppen übereinander dargestellt. Die Einzelvorgänge sind ausdrucksvoll erfunden. Der Vortrag strebt noch keine Flächigkeit, aber bei hellem Freiluftton doch eine Erhebung über die Alltagsformen an. Einzelbilder Skovgaards sieht man in den nordischen Hauptsammlungen. Das älteste seiner 13 Bilder im Kopenhagener Staatsmuseum ist eine Sommerabendstunde von 1877, das jüngste der barmherzige Samariter von 1917. Die Hirschsprung-Galerie in Kopenhagen hat ihm ein besonderes, stilles Zimmer angewiesen. Eine eigentliche Schule hat der Meister nicht gebildet.



Abb. 144. Häusliche Szene. Gemälde von Viggo Johannsen. Nach Photographie von W. Tryde in Kopenhagen.

Schulbildend wie Zahrtmann aber wirkte Vilhelm Hammershöi (1864—1916), der seine stimmungsvoll hingesetzten Biedermeierstuben nur mit einzelnen, nicht selten von hinten

gesehenen, in der Regel weiblichen Gestalten versah, aber mit feinen, durch das einströmende Licht bedingten Stimmungsreizen erfüllte (Abb. 145). Seine räumlichen Wirkungen hat man denen Pieter de Hoochs (Bd. 5, S. 348), seine Licht- und Farbenreize denen Whistlers (S. 349) verglichen. Schließlich ist er doch immer er selbst und wirkt auf die Dauer eintönig. In allen nordischen Sammlungen ist er reichlich, aber auch in Berlin ist er bezeichnend vertreten.

Zum Gefolge Hammershöis gehören Peter Ilsted (geb. 1861) und Carl Holsoe (geb. 1863), deren Darstellungen die Raum- und Helldunkelwirkungen manchmal etwas fester zusammenziehen, in ihrer echt dänischen stillen Schlichtheit aber die Langeweile nicht immer vermeiden. Im vollen Gegensatz zu ihnen steht Ferdinand Willumsen (geb. 1863), den wir schon unter den Bildhauern genannt haben. Willumsen strebt absichtlich nach neuen Sonderreizen, die er bald dem Hochgebirge, bald der eigenen Einbildungskraft entlockt. Bilder wie die Bergsteigerin in Kopenhagen zeigen einfache Größe. Andere, wie sein humoristisches Amorettentanzbild, leiden an jener Absichtlichkeit, die verstimmt.

Abb. 145. Im Innern des Hauses. Gemälde von Vilhelm Hammershöi. Nach K. R. Langewiesche, „Dänische Maler".

Der jüngste Meister dieser Reihe, Ejnar Nielsen (geb. 1872), aber, der im Kopenhagener Staatsmuseum schon mit vier Bildern vertreten ist, sucht das Neue und Eigenartige, wieder von der Macht des Gegenständlichen bezwungen, manchmal im Grausigen, zeigt daneben aber in seinen flächenhaft stilisierten, zeichnerisch und malerisch gleich vollendeten Bildnissen und Bildnisgruppen, wie gut Schlichtheit und Natürlichkeit sich mit stilvoller Schönheit vertragen. Eine stille Schwermut gibt manchen seiner Bilder eine besondere stimmungsvolle Haltung. Auch er steht auf dem Wege vom alten Realismus und Impressionismus zu neuen Zielen.

VIII. Die italienische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Vorbemerkungen. — 1. Die italienische Baukunst dieses Zeitraums.

Im geeinten Königreich Italien, das sich 1860 jung und tatkräftig aus dem Chaos erhob, strebten auch die Künste nach neuem Aufschwung, der sich in den bildenden Künsten freilich im Anschluß an die gesamteuropäische Entwickelung vollzog. Die schon früher genannten Schriften bleiben auch für diesen Zeitraum der italienischen Kunstgeschichte maßgebend.

Auch in der italienischen Baukunst dieser Zeit hatte der Klassizismus keine bleibende Stätte mehr. Der baugeschichtliche Eklektizismus beherrschte, wie wir gesehen haben, ganz Europa. Italien konnte und wollte nicht zurückbleiben. Daß die Wiederbelebung der Gotik in Italien nur einen ganz bescheidenen Raum einnimmt, braucht wohl nicht hervorgehoben zu werden. Die lombardisch-romanische Art lieferte schon natürlichere Anknüpfungspunkte. Die Wiederbelebung der Renaissance aber spielte in ihrem Heimatlande natürlich eine Hauptrolle.

In Mailand schmückte Carlo Macciachini (1818—99) den Hauptfriedhof (seit 1865) mit Säulenhallen in „lombardischen Stilformen mit venezianischem und florentinischem Einschlag" (Joseph). Der mailändische Hauptmeister der Renaissancerichtung aber war Giuseppe Mengoni (1820—77), dessen berühmteste Bauschöpfung die Galleria Vittorio Emanuele (1865—77), eine der gewaltigsten der bedeckten Kaufstraßen, ist, die das Jahrhundert in allen Großstädten Europas entstehen sah. Schon durch die Eindeckung mit Glas und Eisen stellte Mengoni sich auf den Standpunkt der Neuzeit. Die Formen des steinernen Aufbaues mit seinem triumphbogenartigen Eingang aber sind in annehmbarer Ineinanderfügung aus Früh- und Hochrenaissancemotiven zusammengesetzt. Giuseppe Balzaretti (1801—74) errichtete das Sparkassengebäude 1871 im altflorentinischen Rustikapalaststil mit geteilten Spitzbogenfenstern. Camillo Boïto (1836—1914), der berühmte mailändische Kunstgelehrte, bewegt sich als Architekt wenigstens in seinem Musikerheim (Backsteinwände mit Hausteinumrahmungen) durchaus im gotischen Fahrwasser, Luca Beltrami (geb. 1855), der nicht minder gefeierte Kunstschriftsteller, schuf in seiner Neuen Synagoge in Mailand einen selbständigen Bau auf mittelalterlicher Grundlage, während er in seinem Gebäude des Corriere della Sera altklassische Formen in durchaus großzügiger und freier Weise dem modernen Geschäftshausstil anpaßte.

In Venedig griff Giacomo Franco (1818—95) 1878 in seiner mit zwei spitzen Fassadentürmen geschmückten Kirche zu Lonigo auf romanisch-lombardische Formen zurück. In Florenz hing die Wiederbelebung der Gotik mit der Vollendung der Fassade des dortigen Domes zusammen. Den Preis erhielt Emilio de Fabris (1808—83). Mit drei Giebeln hatte er die Fassade geplant. Aber die Partei, die nur einen Mittelgiebel zuließ, siegte. Der Künstler wurde gezwungen, sie in dieser veränderten Gestalt auszuführen.

In Rom herrschte die Hoch- und Spätrenaissance, wie sie uns z. B. in Guglielmo Calderinis (geb. 1845) reichem Justizpalast und in Pio Piacentinis (geb. 1846) prächtigem Kunstausstellungspalast entgegentreten. Der Conte Giuseppe Sacconi (1855 bis 1906) aber kehrte hier mit seinem gewaltigen Entwurf zum Denkmal König Viktor Emanuels (1884) am Nordabhang des Kapitols zu strengem Klassizismus zurück. Edle korinthische Hallen zwischen vorspringenden Eckflügeln über mächtig gegliederten Unterbauten und Treppen, in denen altetruskische Motive neben griechisch-römischen verwandt sind, krönen den Riesenbau.

In Neapel ist Pietro Paolo Quaglias (1856—98) mächtiges Universitätsgebäude, dessen Ausführung erst nach seinem Tode begonnen wurde, ein hervorragendes Werk im neueren italienischen Spätrenaissancestil. In Palermo ist Giovanni Battista Filippo Basiles (1825 bis 1896) Teatro Massimo eines der prachtvollsten Theatergebäude der Welt, das freilich mit seiner sechssäuligen Giebelvorlage, hinter der eine Kuppel aufsteigt, noch ganz klassizistisch dreinblickt. Zum maurisch-sizilianischen Stil kehrte aber des Meisters Sohn Ernesto Basile (geb. 1857) mit seinem Ausstellungsgebäude in Palermo zurück. Den geschichtlichen Überlieferungen blieb gerade Italien treu. Die eigentliche „Moderne" hat in der Baukunst, wie wir sehen werden, in Oberitalien, namentlich in Turin, eher Wurzeln geschlagen als in Mittel- und Unteritalien.

2. Die italienische Bildnerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Seit mehr denn 2000 Jahren hatte die Bildhauerei auf italienischem Boden geblüht. Es ist von vornherein undenkbar, daß sie hier im 19. Jahrhundert plötzlich hingewelkt sein sollte; und in der Tat hat es auch in diesem Zeitraum in Italien an begabten und begeisterten Bildhauern nicht gefehlt. Aber nur wenige von ihnen haben jene allseitige Vollreife erlangt, in der Form und Inhalt restlos ineinander aufgehen; und nur allzu viele, deren Arbeiten man schon auf jedem italienischen Friedhof begegnet, haben ihr Können in der geistlosesten handwerksmäßigen Wiedergabe stofflicher Einzelheiten im spröden Marmor vergendet. Hatte sich in den Marmorbergen von Carrara doch ein ganzes Geschlecht tüchtiger, handwerksmäßiger Arbeiter herangebildet, die vor keiner technischen Schwierigkeit zurückschreckten, und bedienten selbst die größten auswärtigen Meister sich daher doch oft genug italienischer Marmorarbeiter zum Behauen ihrer Blöcke. Aus dieser Fülle geschickter Steinmetzen, die den Ruf der alten „Maestri Comacini" (Bd. 3, S. 108, 189) erbten, ragen aber doch immer eine Reihe echter Künstler hervor, an die wir uns halten müssen.

Auch die italienische Bildnerei hatte um 1850 den Klassizismus überwunden, um sich allmählich auch aus den Banden der Romantik zu befreien. Giovanni Dupré (S. 220) hatte seine großen Hauptwerke, denen sich am Ende der siebziger Jahre noch der gepriesene hl. Franziskus im Chor von San Francesco zu Assisi anreihte, doch erst im dritten und im vierten Viertel des Jahrhunderts geschaffen.

Nach dieser Zeit erhob gerade in der italienischen Bildhauerei ein entschieden durchgeführter Realismus keck und selbstbewußt das Haupt. Verismo nennen die Italiener diese damals neue Richtung, die sich rücksichtslos zur Naturnachahmung bekannte. Als ihr Begründer gilt Cacciatoris (S. 220) Schüler, der Tessiner Vincenzo Vela (1822—91) in Mailand. Als das Geheimnis seiner Erfolge bezeichnet Willard treffend, daß er das Studium der Natur, das Bartolini auf den Körper beschränkt hatte, auf die Gewandung und alles übrige ausdehnte. Dabei verlor die Gesamthaltung der öffentlichen Denkmäler, die auch in Italien nach 1860 wie Pilze aus der Erde schossen, fast immer an monumentaler Geschlossenheit; und der Geist und die Seele der Dargestellten kamen nicht immer zu ihrem Rechte. Velas Spartakus (jetzt in der Brera), der großes Aufsehen erregte, war schon 1849 vollendet. Aus seiner Turiner Zeit, in der er seine Grundsätze immer schärfer herausarbeitete, stammen Werke wie das Standbild Carl Alberts im königlichen Palast zu Turin, aber auch der „Cavour" in der Börse zu Genua, der einer versteinerten Photographie gleicht. Am eindrucksvollsten von allen Schöpfungen Velas, weil am geistvollsten beseelt, erscheint das Sitzbild des sterbenden Napoleon im Museum von Versailles und im Corcoran-Museum zu Washington.

In Neapel liebten die einheimischen Künstler Gegenstände zu wählen, die dem Realismus der Ausführung entgegenkamen. Hier schuf Achille d'Orsi (geb. 1845) Werke wie „die Parasiten" in Capodimonte und „dein Nächster" in der Modernen Nationalgalerie zu Rom, Vincenzo Gemito (geb. 1852) seinen bronzenen „Spieler" in Capodimonte, seinen kleinen Wasserträger und seinen Brutus (Terrakotta) in der Modernen Nationalgalerie zu Rom, Costantino Barbella (geb. 1853) seinen ausziehenden und seinen heimkehrenden Rekruten ebendort. Francesco Jerace (geb. 1853) aber strebte nach stark veristischen Anfängen in seinem Vittorio Emanuele an der Fassade des königlichen Palastes und seinem Beethoven im Konservatorium zu Neapel nach strengerer Haltung, die für Neapel fast archaisierend wirkt.

In Rom vollzog der Ligurer Giulio Monteverde (geb. 1837), der auch der Schöpfer des von Carducci besungenen ehernen Reiterstandbildes Viktor Emanuels in Bologna (1888) ist, mit Werken wie Dr. Jenner, ein Kind impfend (im Palazzo Bianco zu Genua), den Umschwung zum Naturalismus, der dann in den Schöpfungen seines Schülers Enrico Chiaradini (1851—1901), wie dem etwas theatralisch aufgebauschten Reiterbild des ersten italienischen Königs auf der Höhe des Nationaldenkmals in Rom (S. 380), nicht eben verinnerlicht, in den Werken Ettore Ferraris (geb. 1849) aber, wie seinem gekreuzigten Spartakus (1880), seinem verbannten Ovid in Costanza am Schwarzen Meer (1884) und seinem Giordano Bruno (1883) auf dem Campo di Fiore in Rom, mit großer innerer Erregung gepaart wurde, in den Schöpfungen Ercole Rosas (1846—1902), wie den beiden „Cairoli" (Bronze) auf dem Monte Pincio, aber wieder nach photographischer Naturtreue strebte.

In Mailand vollendete Francesco Barzaghi (1839—92) eine Reihe von Künstlerstandbildern und vortrefflichen Bildnisbüsten, schlug der russische Fürst Paul Trubetzkoy (geb. 1866) aber die modernste französische, durch Rodin beeinflußte Richtung ein, in der er kleine Bronzebilder, namentlich Bildnisse in ganzer Gestalt aus dem Gesellschaftsleben, aber auch Tierstücke und Gestalten aus dem Volksleben, in leichter, impressionistisch-malerischer Modellierung, aber voll inneren und äußeren Lebens, schuf. In Berlin sieht man seine Büste Segantinis, in Leipzig die Tolstois. In Venedig gelangen Antonio dal Zotto (geb. 1841) so lebendig-realistische Werke wie sein Standbild Goldonis im Campo San Bartolommeo. In Turin wirken Leonardo Bistolfi (geb. 1859), der sich durch tiefgründige Friedhofsdenkmäler auszeichnet, und Davide Calandra (geb. 1856), der Gegenstände jeder Art mit feuriger Leichtigkeit behandelt, im modern-italienischen Sinne. Bistolfi schlug nach den veristisch sittenbildlichen kleinen Gruppen seiner Frühzeit 1882 mit dem Todesengel auf dem Grabmal Brayda seinen neuen Weg innerer Beseelung ein; die Todesidee, die er in anderen Fällen durch schmiegsame Frauengestalten verkörpert, erscheint in seinem Grabmal Pansa zu Cuneo 1892 durch die Sphinx, im Grabmal Grandis ebendort (1895) durch die unsterbliche Seele verbildlicht; 1906 schuf er das Denkmal Segantinis für Sankt Moritz, 1908 das Garibaldidenkmal für San Remo. Calandras veristischen Jugendstil vertritt sein Pflüger von 1892 in der Modernen Galerie zu Rom. Die Kraft, mit der er die Denkmäler seiner Reifezeit durchgeistigte, zeigt sein Reiterdenkmal des Herzogs von Aosta von 1902 in Turin.

Eine Fülle von Aufgaben stellte das an Standbildern, Gruppen und Reliefs überreiche Nationaldenkmal Vittorio Emanueles II. zu Rom, das 1911 vollendet wurde, der italienischen Bildhauerei der Jahrhundertwende. Fast alle in diesem Abschnitt genannten und viele andere Meister waren an ihm beteiligt. Daß Chiaradini das Hauptstück, das Reiterbild Vittorio Emanueles, ausführte, ist schon erwähnt worden; Monteverde selbst schuf die eherne Kolossalgruppe des „Gedankens", dem Jerace die der „Tat" gegenüberstellte. Das Standbild der Revolution schuf Ferrari, der sozialdemokratische Politiker; das „Sacrificio" rührt von Bistolfi her. Die Vielheit seiner Schöpfer hemmt natürlich den Eindruck einheitlichen Zusammenschlusses.

Medardo Rosso aber, der nach Paris zog, arbeitete sich aus der Gewöhnlichkeit, die einem großen Teil der italienischen Wirklichkeitsbildhauer anhaftet, allmählich in nur andeutungsweise ausgeführten, aber künstlerisch empfundenen Bronze- und Wachsbüsten zu einem impressionistischen Stil hindurch, in dem die Grenzen zwischen Rund und Flachbildnerei, aber auch zwischen Relief und Malerei völlig verschwimmen. Soll er doch in seiner Werkstatt die Gruppe eines Menschenpaares bewahren, deren Schatten er leibhaftig mit dargestellt hat.

Im Luxembourg ist er mit einer Kindermaske aus gefärbtem Gips vertreten. „Rosso“, sagt Meier-Graefe, „hat eine Skulptur erreicht, der nichts mehr gleicht, nicht einmal die Skulptur.“

3. Die italienische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Schwankte die italienische Malerei des vorigen Zeitraums zwischen klassizistischen und romantischen Einflüssen hin und her, so sehen wir sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie überall, von der Romantik zum Realismus und vom Realismus zum Impressionismus übergehen. Daß ein Teil der italienischen Romantiker sich an die deutschrömischen Präraffaeliten anschloß, haben wir bereits gesehen (S. 221). Von diesen italienischen „Puristen“ lebte Minardi bis 1871, Mussini gar bis 1880. Mehr im Fahrwasser der französischen Romantiker segelte der Genuese Nicolo Barabino (1832—91), der Kirchen und Paläste der Riviera mit gediegenen Wand- und Tafelgemälden schmückte.

Aber auch der spätere englische „Präraffaelismus“ (S. 338ff.), dessen Zusammenhang mit dem älteren deutschen Willard dargelegt hat, blieb nicht ohne Rückwirkung in Italien. Hier wäre Graf Lemno Rossi-Scotti (geb. 1848), der übrigens auch Minardis Schüler gewesen war, wenigstens wegen der Fresken der Hauskapelle in seinem eigenen Schlosse bei Perugia zu nennen. Hierher gehören Scipione Vannutelli (1839—94) mit seinem Begräbnis Julias in der Modernen Nationalgalerie zu Rom und Giulio Aristide Sartorio (geb. 1861), der sich 1889 in Paris durch Watts, Burne-Jones und Millais beeinflussen ließ, dann aber in Bildern wie seiner Madonna mit Engeln sich Botticelli zu nähern versuchte, übrigens 1896 auch einmal kurze Zeit Professor der Weimarer Kunstschule war.

Der Umschwung im realistischen Sinne trat, von Neapel, der alten Heimat naturalistischer Malerei, ausgehend, in Italien so früh ein, daß alle diese Sonderrichtungen alsbald von ihm aufgesogen wurden. „Verismus“ war seitdem auch in der italienischen Malerei die Losung.

Der Vater dieser Richtung war eigentlich Filippo Palizzi (1818—99), der hauptsächlich naturwahre Tierstücke und Landschaften von breiter, lichtvoller Haltung malte. Die Nationalgalerie in Rom hat ihm ein eigenes Zimmer eingerichtet. Die „Schule des Posilipp“, die sich an ihn anschloß, trug jedoch nicht allzuviel zum Aufschwung der italienischen Landschaftsmalerei bei. Von größter Bedeutung für die neue Richtung wurde Palizzis Freund Domenico Morelli (1826—1901), der, da er den Realismus auf die Historienmalerei übertrug, als der wirkliche Erneuerer der italienischen Malerei gilt. Wie Bartolini in die Plastik, führte er das Modellstudium in die Malerei ein. Seine „Bilderstürmer“ (1855) im Museum von Capodimonte gelten für sein erstes Bild in der neuen Richtung. Weiter gingen schon sein „pompejanisches Bad“ und die anderen Bilder seiner Hand im Palazzo Vonwiller zu Neapel. Noch breiter gemalt im modernen Sinne sind sein „Tasso“ (1865) im königlichen Besitze und seine Einbalsamierung Christi (1868) bei Vonwiller. In der Modernen Galerie in Rom ist er reichlich vertreten. Im heutigen Sinne würden wir Morelli kaum modern, kaum realistisch nennen; aber es ist anzuerkennen, daß er nach natürlichen Formen und Bewegungen, nach wahren, lichtdurchwobenen Farben und nach einer unmittelbar beseelten Erzählungsweise strebte.

Unter Morellis Einfluß entwickelten sich in Neapel Meister wie Francesco Netti (1834 bis 1894), dessen Gladiatorenkampf in Capodimonte bekannt ist, Bernardo Celentano (1835 bis 1863), dessen berühmtesten Bildern, wie dem Wahnsinn Tassos und dem „Rat der Zehn“, mit seinem Nachlaß ein Zimmer der Modernen Nationalgalerie in Rom eingeräumt ist, und

Eduardo Dalbono (geb. 1843), der seit 1870 das neapolitanische Fischerleben in schimmernden Bildern verherrlicht. Er gilt als einer der Führer der sogenannten „Schule des Posilipp". Seine meisten Bilder befinden sich in Neapler Privatbesitz. Besonderer Beliebtheit nördlich der Alpen erfreute sich Dalbonos Schüler Paolo Francesco Michetti (geb. 1851), der seinen unmittelbar gesehenen Landschaften durch frisch, farbig und harmonisch eingefügte Geschehnisse sozialen Inhalts erhöhten Stimmungsgehalt zu verleihen suchte. Gut lernt man ihn in den Nationalgalerien zu Rom und zu Berlin kennen. Den Pariser Impressionisten aber schloß sich in Paris selbst Manets Freund Giuseppe de Nittis (1846 bis 1884) an, der das Leben von Straßen und Plätzen frei und licht zu veranschaulichen verstand. Seine „Place de la Concorde" schmückt das Luxembourg-Museum zu Paris.

In Rom verbreitete Morellis Schüler Antonio Mancini (geb. 1852), von dessen Hand



Abb. 146. Canale grande. Gemälde von Guglielmo Ciardi. Nach Photographie der Photographischen Union in München.

die römische Nationalgalerie prächtige Bildnisse, die Luxembourg-Sammlung „den kleinen Schüler" und ein Stilleben besitzen, die moderne Richtung namentlich durch seine ungemein breit und flott hingesetzten Darstellungen aus dem Volksleben.

In Venedig galt Giacomo Favretto (1849—87), der frische Darsteller anschaulicher Vorgänge des täglichen Lebens, der z. B. mit vier Bildern in der Modernen Galerie von Venedig, mit zwei in der Brera, gut aber auch in Rom, in Berlin und in München vertreten ist, für den Befreier vom akademischen Schlendrian. Stimmungsvolle, breit sehende Landschaftsmaler wie Guglielmo Ciardi (1843—1917; Abb. 146) und Pietro Fragiacomo (geb. 1856), die man beide schon in Berlin kennenlernen kann, schlossen sich an. Auch im Luxembourg zu Paris und in den Modernen Galerien von Rom und von Venedig sind sie vortrefflich vertreten. Beide gelten als die eigentlichen Freilichtlandschafter Venedigs. Giovanni Boldini (geb. 1845 in Ferrara) aber ist ein Meister dieses Himmelsstrichs, der sich in Paris und London zum scharf beobachtenden und leicht malenden Bildniskünstler entwickelte. Die Berliner Nationalgalerie besitzt sein sprechendes Bildnis Menzels von 1895. In anderen Bildern,

wie denen des Luxembourg, zeichnet er sich durch seine geistreiche Pinselführung und seine gesuchten Farbenharmonien aus, deretwegen man ihn mit Whistler (S. 349) verglichen hat.

In Mailand gilt Filippo Carcano (geb. 1840) im Geschichtsbild wie in der Landschaft, der er sich erst gegen 1880 zuwandte, als der Begründer der neueren Richtung. Seine Städtebilder und Landschaften, die alle Reize des Freilichts spielen lassen, trifft man überall in Italien und im Luxembourg zu Paris. Als eins seiner Hauptwerke gilt der Hochgebirgssommer in der Modernen Galerie zu Venedig. Dem Farbenteilungsproblem der Pointillisten aber wandte sich Gaetano Previati zu (1852—1920). Auch Giovanni Segantini (1858—99; Schriften von Martersteig, von Servaes, von Gottardo und von Bianco Segantini), der Trientiner von Geburt war, hatte sich in Mailand entwickelt. Segantini ist zunächst der treue Beobachter der großen, lichten, von Schneehäuptern überragten Hochtäler der Alpen mit ihrem Hirten- und Herdenleben, das er mit nie gesehener Kraft und Klarheit wiedergab, dann aber auch der Darsteller idealistisch-symbolischer Vorgänge, die er meist in ähnliche Landschaften verlegte. Er verband die Farbenteilungstechnik der Neuimpressionisten, die er sich aus dem eigenen Bedürfnis heraus selbst geschaffen hatte, mit einem ungemein dicken, fetten, strichelnden Farbenauftrag; und es gelang ihm, in seiner Technik „die durchsichtige Gebirgsluft in ihrer Wirkung auf die Formen und Farben der Körper in einer bisher unerreichten Weise wiederzugeben" (Tschudi). Hierin besteht seine Bedeutung; die seelischen Reize, die seine Bilder auslösen, liegen in den Lichtwirkungen seiner Landschaften, aber auch in der Darstellung der gemütvollen Beziehungen der Weidetiere untereinander und der Menschen zu ihnen. Segantinis symbolistische Gemälde wirken oft etwas absichtlich. Zu seinen schönsten Naturbildern gehören seine Darstellungen in der Nationalgalerie zu Rom, der Neuen Pinakothek zu München, der Kunsthalle zu Hamburg und dem Segantini-Museum zu Sankt Moritz. Symbolistische Bilder seiner Hand sieht man z. B. in Hamburg, in Liverpool und in Budapest. Zwischen beiden stehen „Trübe Stunden" und „Rückkehr zur Heimat" in Berlin. Leipzig besitzt sein Bildnis Vittorio Grubicys und die „Frucht der Liebe". Sein schönstes Phantasiebild, „die Liebe an der Quelle des Lebens", die ein Engel mit wirklich tragfähigen Riesenflügeln bewacht, ist 1896 in Maloja gemalt. Segantini gehörte an der jüngsten Jahrhundertwende zu den Meistern, die den größten Eindruck in ganz Europa, hauptsächlich aber in Deutschland, hinterlassen hatten.

IX. Die spanische und portugiesische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Vorbemerkungen. — 1. Die spanische und portugiesische Baukunst dieses Zeitraums.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erholten sich an der Hand des wirtschaftlichen Aufschwungs, an dem ganz Europa teilhatte, auch auf der Pyrenäenhalbinsel die bildenden Künste von ihrer vorübergehenden Lähmung. Die neuen künstlerischen Strömungen, deren Hauptquellen in Frankreich lagen, ergossen sich auch über Spanien und Portugal, ohne die einheimischen Bodenspuren völlig zu verwischen.

Am wenigsten Neues und Selbständiges zeitigte die Baukunst dieser Länder. Die geschichtlichen Stilarten rangen in Spanien wie im übrigen Europa nebeneinander nach Geltung. Einiges Verständnis für die Gotik zeigt die 1879—82 erfolgte Erneuerung der

gotischen Kirche San Jerónimo el Real in Madrid. Eine Neubelebung des romanischen Stils vollzog sich 1890 durch den Neubau der niedergerissenen Basilica di nuestra Señora de Atocha in Madrid. Das moderne Hauptwerk des maurischen Stils in Madrid ist der Stierkampfplatz, den Emilio Rodriguez Ayuso (geb. 1845) unter Mitwirkung Alvarez Capras 1873—74 in Eisen- und Ziegelmauerwerk ausführte. Mächtig wirkt der Riesenbogen des Eingangs zu dem kreisförmigen Gebäude, das mit 234 in Eisen gegossenen hufeisenbogigen Fenstern versehen ist. Auch Joaquin Rucobas neues Rathaus in Bilbao (1892) enthält einen maurischen Festsaal. Im übrigen zeigt dieser Bau, wie Luis Aladrons Provinzial-Versammlungshaus (1898) ebendort, die schwereren Spätrenaissanceformen, die man als barock zu bezeichnen pflegt. In ähnlicher Formensprache bewegt sich der Prachtbau des „Banco Hispano-Americano" in Madrid, den Eduardo de Adaro (gest. 1906) unter Mitwirkung des Severiano de la Lastra 1884—91 ausführte. Zum Klassizismus aber kehrt Enrique Maria Repullés y Vargas 1893 in seinem ansprechenden Madrider Börsengebäude zurück, dessen Giebelhalle von sechs korinthischen Säulen getragen wird.

Ihre eigenen Wege ging in einigen Beziehungen die neuere Baukunst Kataloniens, das, wie seine Sprache sich von der kastilianischen unterscheidet, auch in den bildenden Künsten nach Sonderausdruck strebte. Der Führer dieser selbständigen Richtung in Barcelona, die mit den geschichtlichen Stilen nach persönlichem Empfinden und Gutdünken schaltet, ist Antonio Gaudi. Sein Hauptwerk, der Templo de la Sagrada Familia, war 1912, als der Verfasser dieses Buches zum letztenmal in Spanien war, noch nicht vollendet. Aus gotischem Grundempfinden sprießt hier ein reiches, fast überreiches, üppig mit Bildwerk jeder Art, mit Stalaktiten, Vogelschwärmen und Fabeltieren geschmücktes Neues empor. Zu Gaudis Schülern gehört José Ping y Cadafalch, der in Barcelona eine Reihe neuartig und selbständig ersonnener Wohnhäuser schuf, gehört aber auch wohl Domenech Estapá, dessen getürmter Justizpalast von 1903 in Barcelona etwas nüchtern nach breiten Eigenformen strebt.

In Lissabon gilt als Hauptbau der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das neue, 1865—80 von M. Dom. Parense da Silva erbaute Rathaus, das mit seinem massiven, von Rundbogenöffnungen durchbrochenen Erdgeschoß und seinen durch korinthische Pilaster zusammengefaßten Obergeschossen durchaus aus palladianischem Klassizismus hervorwächst.

2. Die spanische und portugiesische Bildnerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die spanische Bildhauerei haben wir bis zu den Schöpfungen Francisco Bellver y Llop und seiner Söhne Francisco und Mariano Bellver verfolgt, die im Übergang vom Klassizismus zur Romantik stehen (S. 225). Ricardo Bellver y Ramon (geb. 1845), der 1878 seinen ehernen Luzifer für die Madrider Parkanlagen ausführte, steht schon völlig auf romantischem Boden. Nur noch halbklassizistisch wirken auch Eduardo Barróns posierendes Bronzestandbild des Lusitaniers Viriathus und José Vilches' großzügig durch ihre Gewandung zusammengehaltene Brutusstatue im Museo de Arte Moderno in Madrid (Abb. 147), das auch so lebensvolle Bildwerke, wie Medardo Sanmartis stilvoll gestellten Fischerknaben und Felipe Moratillas jungen Neapolitaner, beherbergt. Romantisch wirkt seinem ganzen Aufbau nach das eherne Reiterdenkmal Isabellas der Katholischen in Madrid, das Manuel Oms 1883 errichtete. Ganz im Banne der geschichtlichen Auffassung stehen Jerónino Suñols Denkmal des Kolumbus von 1885 in Madrid und der Dante dieses Meisters im Museum zu Madrid. Alle diese Meister stehen im Übergang vom Klassizismus zum Realismus.

Die Befreiung brachte Mariano Benlliure (geb. 1862), der seinen eingehenden, flotten, von der Naturtreue des Kopfes und der Hände auf die Geschichtstreue der Gewänder ausgedehnten Realismus mit würdiger, aber doch nicht sonderlich monumentaler Haltung zu verbinden wußte. Er ist der Schöpfer des Bronzestandbildes des Leutnants Jacinto Ruiz in Bilbao, der Bronzegruppe der Königin Isabella mit Kolumbus (1892) in Granada, der Standbilder des Malers José Ribera in Valencia und zahlreicher Denkmäler, wie des ehernen Reiterbildes des Generals Martínez Campos (1907) und des Bronzestandbildes des Malers Goya mit den Gestalten der „Capricios" und der nackten Maja an seinem Sockel in Madrid. Neben Benlliure steht, manchmal strenger und großzügiger als er, José Alcoverro y Amoros, von dem die Kolossalstatuen des hl. Isidor und Alfons des Weisen in der Säulenhalle des Museums, in diesem aber auch von tiefem Ernst erfüllte Werke wie der Jeremias und der Gekreuzigte herrühren. Auch Augustin Querol, der Schöpfer des üppigen Giebelbildes und der krönenden sinnbildlichen Gestalten an dem Bibliotheks- und Museumspalast in Madrid, sowie desselben Meisters vollformige Gruppe der Sage im Museo de Arte Moderno schließen sich hier an. Nennen wir noch Justo Gandarias wegen seiner sittenbildlich-lebendigen Bronzen „Kind mit Ente" und „Liebe und Habsucht" im Madrider Museum, A. Vallmitjana wegen seines stattlichen Standbildes Isabellas II. mit dem Prinzen Alfonso in der Eingangshalle, seines Christus und seiner „Bäuerin, einen Stier führend", in den Sälen des Museums, und José Sola wegen seiner dramatisch-lebendigen Marmorgruppe der Patrioten Luis Daoiz und Pedro Velarde, die 1901 vom Pradopark in den Westpark versetzt worden ist, so fehlen uns nur noch einige Vertreter der jüngeren Moderne, die der Naturnähe eine größere äußere und innere Haltung zu verleihen verstehen. Wir denken vor allem an Miguel Blay (geb. 1866), dessen kraftvoll durchgebildete und ausdrucksvoll beseelte Gruppe „Dem Ideal entgegen" im Museum zu Madrid von neuer Kraft und Ausdrucksfähigkeit Zeugnis ablegen. Die alte spanische Freude an farbigem Bildwerk aber spricht sich in Arturo Mélidas Grabmal des Kolumbus mit den farbig behandelten vier Bronzegestalten der alten vier Königreiche als Sarkophagwächtern aus, das 1892 in der Kathedrale von Habana errichtet, 1898 aber in die Kathedrale von Sevilla übertragen



Abb. 147. José Bilches' Brutus im Museo de Arte Moderno zu Madrid. Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

wurde. An dem architektonisch in hoher Eisensäule mit goldener Kugel gipfelnden, reich mit Reliefs geschmückten Kolumbusdenkmal in Barcelona aber arbeiteten 1882—88 verschiedene Meister. Das 8 Meter hohe Bronzestandbild des Entdeckers der Neuen Welt auf der Kugel ist das Hauptwerk Rafael Atché y Fanés, der 1854 in Barcelona geboren wurde.

An der Spitze der portugiesischen Bildhauerei dieses Zeitraums stehen M. Texeira Lopes, der Schöpfer des sinnigen Denkmals des Romandichters Eça de Queiros von 1903 in Lissabon, das die Wahrheit, halb von der Phantasie verschleiert, zu der Büste des Dichters emporblickend zeigt, und Costa Motta, der 1904 das lebendige Denkmal des Arztes de Sousa Martins, 1908 die sprechende Büste des politischen Schriftstellers Pinheiro Chagas für die Avenida da Liberdade in Lissabon schuf. Portugiesische Sonderempfindung aber möchten wir diesen Arbeiten nicht zuschreiben.

3. Die spanische und portugiesische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die spanische Malerei dieses Zeitraums ist etwas enger und selbsttätiger mit der Kunst der führenden Völker Europas verknüpft als die gleichzeitige Bildhauerei der Pyrenäenhalbinsel. Da die großen spanischen Maler der Vergangenheit eben jünger und „moderner" waren als die Größen der italienischen Malerei, standen sie der selbständigen Weiterentwickelung in Spanien nicht, wie diese in Italien, hindernd im Wege. Hatte doch sogar die französische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich eine Zeitlang zur Nachfolge der großen Spanier Velázquez und Goya bekannt! Bis zum Einfluß der impressionistischen Moderne ergeht sich die realistische Malerei Spaniens, durch die Überlieferung Velázquez' und Goyas verfeinert, bei wahrheitsliebender Formenauffassung in vornehmen, auf einen grauen Grundton gestimmten Farbenharmonien.

Die große moderne Geschichtsmalerei, in der neben grausigen Schreckensszenen Haupt- und Staatsaktionen die wichtigste Rolle spielen, beginnt mit José Casado del Alisal von Valencia (1832—95), dessen Meisterwerk, die „Glocke von Huesca" (1880) im Madrider Modernen Kunstmuseum, ein echt spanisches Blutbad in virtuosem Vortrag zeigt. Dann folgt Eduardo Rosales (1837—73), dessen „Testament Isabellas der Katholischen" (1867) in derselben Sammlung eine Staatsaktion noch in der etwas älteren, formenfesteren Art der Nachfolger Delaroches wiedergibt. Dem Alter nach der dritte ist Luis Alvarez Catalá (1841—1901), zu dessen feingestimmten Hauptbildern „Philipp II. auf seinem Felssitz im Guadarramagebirge" (1889) in der Berliner Nationalgalerie gehört. Dann kommt Antonio Muñoz Degrain (geb. 1843), dessen großes romantisches, etwas süßliches Bild „die Liebenden von Teruel" (um 1882) im Madrider Modernen Museum, in dem er reichlich vertreten ist, und dessen theatralischer Tod der Desdemona im Lissaboner Museum durch kräftige Licht- und Schattenwirkungen ausgezeichnet sind. Als der größte von allen aber gilt Francesco Pradilla (1848—1921), der in natürlicher und doch monumentaler Anordnung und vornehm-kräftiger Formen- und Farbensprache zu erzählen weiß. Berühmt sind seine Fresken im Palacio de Murga zu Madrid, bekannt ist sein großzügig angeordnetes, freilich von Velázquez' „Übergabe von Breda" (Bd. 5, S. 133) abhängiges Riesenbild der Übergabe Granadas (1882) im Senatsgebäude zu Madrid; am beliebtesten aber ist seine große Darstellung Johannas der Wahnsinnigen am Sarge ihres Gatten (1877) im Madrider Modernen Museum. Hier schließt sich aber auch noch Emilio Sala an (geb. 1850), der, ebenfalls in Paris gebildet, einen klassizistischen Einschlag in seine romantische Auffassung

hineintrug. Echt spanisch ihrem Gegenstande und ihrer geschickten Darstellungsweise nach sind seine Vertreibung der Juden und sein Tal der Tränen im Modernen Museum, von vornehm abgewogenem Linien- und Farbenrhythmus getragen sind seine Wandgemälde „Griechische Musik" im Kasino zu Madrid. Ein jüngeres Geschlecht spanischer Geschichtsmalerei kennzeichnen dann Meister wie José Moreno Carbónero von Malaga (geb. 1860), der sich unter Gérôme in Paris gebildet hatte. Sein Prinz Karl von Viana (1881) in derselben Madrider Sammlung gehört zu den bestgemalten Bildern des 19. Jahrhunderts. Sein Einzug Roger de Flors in Konstantinopel (1888) schmückt das Senatsgebäude in Madrid. Auch Ulpiano Checa (geb. 1860), dessen „Einfall der Barbaren" (1886) im Madrider Museum das wilde Reitergetümmel der in Rom hereinstürmenden Horden aufregend veranschaulicht, hat sich in Paris entwickelt.

Die spanische Landschaftsmalerei behält für unser Gefühl auch im 19. Jahrhundert etwas Äußerlich-Dekoratives. Wenn es von einem ihrer Veteranen, Martin Rico (um 1840—1908), heißt, daß er sich der Schule von Barbizon angeschlossen habe, so lassen seine ansichtartigen farbenreichen und lichtvollen Bilder davon nicht viel merken. Man lernt ihn z. B. in der Sammlung Errazu des Prado-Museums kennen. Zu den älteren Meistern dieser Art gehört Aureliano de Beruete (1845—1912), von dem das Luxembourg in Paris eine feine Landschaft aus der Umgebung von Toledo besitzt. Dem 1860 und später geborenen Geschlechte aber, das weicher und duftiger in der Stimmung wurde, gehören Landschaftsmaler an wie Jaime Morera (geb. 1860), der auch Einöden der Sierra Guadarrama malte, im Madrider Museum aber bezeichnenderweise mit einer holländischen Landschaft vertreten ist, Enrique Serra (geb. 1860), der italienische Landschaften und Volksbilder schilderte, und Manuel Garcia von Sevilla (geb. 1863), der die Gestade des Guadalquivir weich und malerisch mit einem Anflug Corotscher Stimmung wiederzugeben sucht.

An der Spitze der modernen, frei und breit hingesetzten spanischen Sittenmalerei steht Vicente Palmaroli (1835—96), der noch vielfach geschichtliche Gegenstände zum Vorwand seiner sorgfältig durchgeführten Darstellungen nahm. Das Moderne Museum in Madrid besitzt eine Marter der hl. Christine von seiner Hand. Der Hauptmeister dieser Art aber war der seinerzeit hochberühmte Mariano Fortuny (1838—74; Schrift von Yriarte), der, meistens in Rom ansässig, auch die italienische Malerei beeinflußte. Er selbst entwickelte seine malerische, die Einzelformen noch gut durcharbeitende, jedoch dem flutenden Ganzen unterordnende Kunst aus der großen spanischen Vergangenheit (Goya) und seinem eigenen, auf Reisen im Orient mit feurigem Farbenlicht beflügelten Empfinden. Paris suchte er erst als reifer Künstler auf. Seine Darstellungen wandten sich bald völlig dem Volksleben in den Straßen und Gärten, seltener in den Häusern des Südens und des Orients zu. Der Innen- oder Außenraum ist stets in engste Beziehung zu den dargestellten Vorgängen gesetzt. Die sorgfältige und doch freie Pinselführung, die schimmernde Licht- und Farbenfülle, die Vereinheitlichung der Wirkung wiesen dem modernen Impressionismus die Wege. Fortunys reifste Werke befinden sich im Besitze der amerikanischen Milliardäre, wie Vanderbilts, und der Pariser Hochfinanz, wie Rothschilds und der Madame André, aber auch in öffentlichen Sammlungen Amerikas, wie dem Metropolitan-Museum in Neuyork und The Walters Gallery in Baltimore. Von den übrigen spanischen Sittenmalern der Zeit, die doch meistens auch geschichtliche Begebenheiten und Heiligendarstellungen malten, nennen wir zunächst noch Francisco Domingo aus Valencia (geb. 1843), den Fortuny selbst als den „spanischen Meissonier"

bezeichnete. In Valencia ist er im Museum mit einer hl. Thekla und einem hl. Marianus, in der Sammlung der Deputacion Provincial mit dem „letzten Tag von Sagant" vertreten. José Villégas aus Sevilla aber (geb. 1848) malt mit flotter, geistreicher Pinselführung Sittenbilder und Landschaften von großer und strahlender Leuchtkraft. Villégas ist in den Sammlungen Amerikas am reichsten, im Modernen Museum zu Madrid mit einem anmutigen römischen Hirtenbild, doch auch z. B. in der Münchener Neuen Pinakothek mit der Darstellung des Dogen Foscari nach seiner Absetzung vertreten.

Noch schimmernder und schillernder bewegen sich in der von Fortuny angeregten Richtung einige jüngere, meist in Rom arbeitende spanische Sittenmaler, zu deren charakteristischsten Darstellungen kirchliche Zeremonien im Freien und in der Kirche, Prozessionen und Messen, Priester und Chorknaben gehören. Das Zwielicht der Kirchen, die Massenbewegung im Freien, die Farbenpracht der Priestergewänder, der funkelnde Glanz der Prunkgeräte vereinigen sich, in den Bildern dieser Art flott, breit und leicht hingesetzt, zu eigenartigen, aber doch etwas äußerlichen malerischen Wirkungen. Die Hauptmeister dieser Richtung waren José Benlliure y Gil (geb. 1855), Salvador Sanchez Barbudo (geb. 1858), José Gallegos (geb. 1859) und Salvadore Viniegra (1862 bis 1915). Benlliure war viel für den Amerikaner Colnaghi beschäftigt; seine Hauptbilder in Spanien sind seine Soldatenmahlzeit (1876) im Modernen Museum zu Madrid, sein Alfons XII. auf dem Totenbette im Museum zu Barcelona und seine Märtyrervision in dem zu Valencia. München besitzt seinen hl. Franciscus auf der Totenbahre und seinen Mariamonat in Valencia. Barbudo, der Villégas Schüler war, ist im Museum von Barcelona mit einem Hamlet vertreten. Von Viniegra besitzt das Moderne Museum in Madrid die Einsegnung der Felder.



Abb. 148. Die Zwergin. Gemälde von Ignacio Zuloaga im Luxembourg-Museum zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

In innerlich poetischeren Richtungen bewegen sich Alejandro de Riquer (geb. 1856), der, wie sein hl. Franciscus, den Vögeln predigend, in Barcelona zeigt, mit den englischen Prärafaeliten liebäugelte, Santiago Rusinol (geb. 1861), der „durch ein Temperament" gesehene Volksbilder und Landschaften, wie den Orangenhof im Luxembourg zu Paris, malte, und Fernando Alvárez de Sotomayor (geb. 1875), der so auseinanderliegende Gegenstände wie eine Straße in Brügge (1902), Orpheus, von Bacchantinnen verfolgt (1903), und das Innere einer alten Kirche, jetzt im Museum zu Udine, durch sein feinfühliges Eigenwesen hindurchgehen ließ.

Die noch neuere Richtung, der es heiliger Ernst mit der Aufgabe ist, die Körper nur in ihrer Beeinflussung durch das Licht, das sie umspielt, zu sehen, wird in Spanien durch Joaquin Sorolla y Bastida von Valencia (geb. 1862) eingeleitet, der in Paris durch

Bastien Lepage beeinflußt wurde, sich aber zu selbständiger Kraft hindurchrang. Auch er fing mit lebensgroßen realistischen Geschichtsbildern an, wie der Kreuzigung von 1885 in der Deputacion Provincial zu Valencia, und fand schließlich sich selbst in landschaftlichen Sittenbildern, wie dem „Unfall beim Fischfang" in Madrid, dem „Badestrand bei Valencia" (1900) in Berlin und der Rosinenbereitung im Luxembourg zu Paris. Auf anderem Boden steht Ignacio Zuloaga (geb. 1870), dessen lebensgroße, farbenstarke, flächig empfundene Darstellungen aus dem spanischen Volksleben, die nicht mehr novellistisch erzählen, sondern nur stimmungsvolle Augenblicke und charakteristische Typen festhalten wollen, gerade durch ihre echt spanische, mehr an Goya als an Velázquez anknüpfende Art, ungeheuern Beifall in Mittel- und Nordeuropa fanden. Er fehlt schon fast in keiner modernen Galerie Europas. In Deutschland ist er z. B. in Berlin und in Leipzig, in Spanien in Madrid und Barcelona, in Paris im Luxembourg vertreten. Rassig und temperamentvoll sind alle seine Bilder (Abb. 148), deren Ruhm sich trotzdem, wegen der Äußerlichkeit ihrer Mache, schon zu verflüchtigen begonnen hat. Durch visionäre, rauschende Farbenakkorde, um die es ihm allein zu tun ist, wirkt Herman Anglada Camarasa, der schon Schüler des Sorollo y Bastida und des Zuloaga war. Das Musée du Luxembourg besitzt die Hochzeit in Sevilla von seiner Hand. Da die spanische Malerei sich nicht nur zeitgemäß im gesamteuropäischen Sinne, sondern auch eigenartig im nationalen Sinne entwickelt, scheint sie berufen zu sein, eine Rolle in der Kunstgeschichte Europas zu spielen.

Auch die portugiesische Malerei dieses Zeitraums bewegte sich in den gesamteuropäischen Geleisen weiter. Als Geschichtenmaler ist J. Malhõa geschätzt, der im Museu Nacional das Bellas Artes in Lissabon mit dem Verhör Pombals vertreten ist. Weitaus der kraftvollste der jüngeren portugiesischen Meister aber ist Columbano Bordallo-Pinheiro (geb. 1857), dessen lichte Wandgemälde aus Camões' Lusiaden im Artillerie-Museum zu Lissabon freilich etwas sittenbildlich aufgefaßt sind. Gerade in seinen kleinen sittenbildlichen Darstellungen aber fesselte er durch die gediegene Sorgfalt der guten alten Zeit. Im Lissaboner Kunstmuseum zeigt sein hl. Antonius von Padua ihn von seiner starken Seite. Moderner wirkt José de Souza-Pinto (geb. 1858), der im Luxembourg mit einer Kartoffelernte vertreten ist. Um 1903 gab es kein Land in der Welt, das sich den von Frankreich ausgehenden Strömungen entzogen hätte.

X. Die nordslawische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die polnische Kunst dieses Zeitraums.

Das geteilte Polen bereitete sich während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, einig und stark nur in seinem Schrifttum, geräuschlos, aber zielbewußt auf seine Befreiung und Wiedervereinigung vor. Daß sich auch in seinen bildenden, wenigstens in seinen darstellenden Künsten, in diesen schon durch die Stoffwahl aus der Geschichte Polens und seiner vergeblichen Befreiungsversuche, die völkische Gesinnung des unterdrückten Volkes widerspiegelt, hat Eisler 1915 im Anschluß an die polnische Kunstausstellung in Wien gezeigt. Im übrigen bleiben die Schriften der schon früher genannten (S. 117, 226) Forscher maßgebend. Am ungestörtesten konnte das polnische Geistesleben dieser Zeit sich in dem österreichisch gewordenen Galizien entfalten. Kein Wunder daher, daß Krakau, dessen neue Kunstakademie von polnischem Geiste erfüllt war, auch der Mittelpunkt der künstlerischen Entwickelung Polens blieb.

Auf dem Gebiete der **Baukunst** tritt dies freilich naturgemäß am wenigsten hervor. Gebaut worden ist in Warschau, der größeren Stadt, in größerem Umfang. Gotteshäuser in romanischen, gotischen, italienischen und russischen Formen sprossen empor. Als bedeutendste russische Kirche Warschaus entfaltet sich die 1894 begonnene Alexander-Newskij-Kathedrale, eine dreischiffige Kuppelkirche mit abseits gestelltem Glockenturm. Auf den Klassizismus, dessen Warschauer Hauptbauten schon genannt sind, folgte auch hier die Renaissance. Im italienischen Renaissancestil prangt Hitzigs, des Berliners (S. 274), Palais Kronenberg (1869).

In Krakau, dessen Kunst Lepszy geschildert hat, trat **Filipp Pokutynski** (1829—79) mit seiner freilich bescheidenen Akademie der Wissenschaften als Nachfolger Schinkels (S. 170) auf, während **Feliks Ksiezarski** (1820—84), dessen Hauptwerk das nüchterne gotische Universitätsgebäude ist, auf die mittelalterliche Formenwelt zurückgriff. Von den Jüngeren aber ist **Franz Maczynski** wegen seines Kunstpalastes zu nennen, der mit Elementen der Hochrenaissance und des Barocks in modernster Weise schaltet.

Die polnische **Bildhauerei** haben wir (S. 227) bis zu Thorvaldsens Schüler Karl Ceptowski (1801—48) verfolgt, der in Krakau eine einflußreiche Bildhauerschule gründete, von deren Sprößlingen **Marzel Guyski** (gest. 1893) mit einer sprechenden Bronzebüste des Dichters Mickiewicz, **Anton Pleszowski** mit der edlen Bronzegestalt „Trauer“, **Pius Welonski** mit dem ehernen Gladiator im Krakauer Museum vertreten sind. **Wenzel Szymanowski** (geb. 1859), der schon Rodin kennt, hat das weiche, malerische Denkmal des Malers Grottger in Krakau geschaffen. **Cyprian Godebski** (1835—1909) aber, der, in Frankreich geboren (1835), ganz zum Pariser geworden ist, ist in Warschau mit seinem Denkmal des Komponisten Moniuszko und dem Standbild des Dichters Mickiewicz (1898) in der Kathedrale vertreten.

Als Stammvater der polnischen **Malerei** der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben wir (S. 228) Wojciech Stattler-Stanski (1800—1882), den römischen Freund Overbecks, kennengelernt. Zu seinen Schülern in Krakau gehörte zunächst **Arthur Grottger** (1837 bis 1867), dem seine romantisch angehauchten vaterländischen Darstellungen Polonia, Lituania und „Der Krieg“ im Krakauer Nationalmuseum jenes Denkmal in Krakau eintrugen. Schüler Stattler-Stanskis war aber auch **Jan Mateijko** (1838—93), der Künstler von europäischem Rufe, den wir schon unter den Österreichern besprochen haben (S. 304). Seit 1873 war er Leiter der Krakauer Kunstschule. Seine leidenschaftlichen Bewegungs- und Färbungsakzente wirken als polnische Sonderwerte. Neben Stattler-Stanski stand **Peter Michalowski** (1800—1855), der schon früh nach Paris gegangen war und sich unter Charlet (S. 134) zum scharfblickenden Militär- und Pferdemaler (hauptsächlich in Aquarellen und Zeichnungen) ausgebildet hatte. Ihm folgte **Julius von Kossak** (1824—99), der gar Schüler Horace Vernets (S. 133) in Paris gewesen war, später aber als Graphiker, Maler und Lehrer eine führende Stellung im Kunstleben Krakaus behauptete. Auch Grottger und Mateijko hatten schon von ihm gelernt. Als Maler tritt er uns besonders in lebendigen, vorimpressionistischen Pferdeweidebildern entgegen, wie man sie in den Museen von Wien und von Krakau trifft.

Waren alle diese Meister leidenschaftliche Polen von Gesinnung, so fühlte **Heinrich Siemiradski** von Grodno (1848—1902), der die Petersburger Akademie besucht hatte, ehe er seine Ausbildung bei Piloty in München vollendete, sich offenbar halb als Russe. Er malte Wandgemälde für die Erlöserkirche in Moskau und ist auch in den russischen Sammlungen gut vertreten. Für Krakau aber malte er den farbenhellen Vorhang des Stadttheaters, und das Krakauer Museum besitzt seine „Fackeln Neros“, die seine theatralische Art kennzeichnen.

Enger an Kossak schloß sich der Warschauer Joseph von Brandt (geb. 1841) an, der unter Adam und Piloty zum Münchener wurde. Seine Pferdestücke galten ihrerzeit auch in Deutschland als Meisterwerke. Brandts kecker Schüler Julian Falat (geb. 1853) aber war 1895—1910 Leiter der Krakauer Kunstschule. Landschaft und Tierstück halten sich in seinen Bildern meist das Gleichgewicht, in denen man auch den Übergang von der älteren Richtung zur Freiluftmalerei verfolgen kann. Die Berliner Nationalgalerie besitzt seine Vorbereitung zur Bärenjagd von 1892. Gut ist er in den österreichischen Sammlungen vertreten. In derselben Richtung, vorzugsweise als Landschafter, wirkt Josef Chelmonski (1850—1914), dessen stimmungsvolle Bilder, wie sein „Vorwerk" im Krakauer Museum, manchmal schwermütig angehaucht, manchmal aber, wie sein rasend auf nasser Landstraße daherjagendes Viergespann, von feurigstem Leben erfüllt sind. Auf München und Wien folgte auch für die temperamentvollen Polen Paris mit allen seinen Schlagworten. Impressionistisch empfindet Theodor Axentowicz (geb. 1859), der zu den Begründern der polnischen Sezession („Sztuka") gehört. Als Bildnismaler von angenehmer Auffassung und geschmeidiger Pinselführung folgt er seinem Lehrer Carolus-Duran (S. 246); freier erscheint er in seinen Bildern aus dem galizischen Bauernleben und seinen schwärmerisch angehauchten Frauenköpfen. Dem modernen Symbolismus aber huldigen polnische Maler wie Jaček Malczewski, der die Erinnerungen und Hoffnungen seines Volkes in visionären Bildern von dichterischer Größe und greifbarer Wahrhaftigkeit pflegt. „Wie Dante", sagt der Pole Lepczy, „führt er uns in die Hölle der Schmerzen und des ewigen Leidens seines gemarterten Vaterlandes." Was dieses nun, da es den Spieß umkehrt, auf künstlerischem Gebiete leisten wird, bleibt abzuwarten.

2. Vorbemerkungen. — Die russische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

In den weiten Gebieten Rußlands gärte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überall der Aufruhr gegen die alte Weltordnung unter der glänzenden Oberfläche der zaristischen Machtfülle. Wenn gelegentliche vorzeitige Entladungen auch immer noch rasch unterdrückt und geahndet wurden, die Flammen, die durch die Schriften der vornehmsten Geister, wie Tolstois, halb verschleiert genährt und im Ausland offen geschürt wurden, loderten, um sich greifend, weiter. Auch die bildenden Künste stellten sich, teils bewußt, teils unbewußt in den Dienst der Bewegung. Neben der Kunst der Verherrlichung des alten zaristischen Russentums erhebt im letzten Viertel des Jahrhunderts die Kunst, die durch die Schilderung der geschichtlichen Greueltaten des Zarismus die Geister wecken will, überall ihr nur mehr halbverschleiertes Haupt. In der Baukunst freilich war von alledem nichts zu spüren. Wenn Eliasberg sagt: „Von der Mitte des vorigen Jahrhunderts ab lag die Architektur selbst auf Moskauer Boden völlig brach", so kann das natürlich nicht wörtlich gemeint sein. Wurde, wie wir gesehen haben, in Moskau Konstantin A. Thons gewaltige neue Erlöserkirche doch erst 1883 eingeweiht. Altrussisch blicken auch die neuen Kirchenbauten drein, die noch in Petersburg entstanden: die streng aufgebaute Kuppelkirche der Kiewschen Lawra, die 1898 vollendet wurde, und die Sühnekathedrale für die 1881 erfolgte Ermordung Alexanders II., die sich auf dem Grundriß eines griechischen Kreuzes mit ihren sechs Kuppeln und ihrem über 100 Meter hohen Glockenturm, mit krausem Zierat fast überladen und doch mit starker Fernewirkung am Sommergarten erhebt.

Für moderne weltliche Bauten hat namentlich Moskau den altrussischen Stil zugestutzt. Geringen russischen Einschlag erst zeigt Pomeranzews Sandsteinbau der „Handelsreihen"

(1888—93), stärkeren und absichtlicheren Tschitschagows (geb. 1832) Backsteinbau des Dumapalastes, den stärksten Wladimir Sherwoods (1833—97) Neues Historisches Museum, das mit seinen Türmen, Giebeln, Kuppeln und Dächern die weite Fläche des „Roten Platzes“ begrenzt und beherrscht (Abb. 149).

Die russische Bildnerei hat sich in diesem Zeitraum so wenig selbständig erwiesen wie vorher. Nach Clodt (S. 228) waren noch verschiedene andere Balten in Petersburg tätig. Keiner von ihnen aber erreichte den Ruhm Markus Antokolskis von Wilna (1843—1902), der sich aus sich heraus zum Schnitzer in Holz und Elfenbein entwickelt hatte, ehe er an der Petersburger Akademie, in Berlin, Rom und Paris zum gefeierten Großbildner wurde. Neben den ersten französischen, belgischen und deutschen Bildhauern, die seine Zeitgenossen waren, erscheint er in seinem tüchtigen, aber zahmen literarischen Realismus wohl kaum als wirklich großer Meister. In Rußland mußte er in seiner Vereinzelung als solcher wirken. Nennen wir von seinen Schöpfungen im Russischen Museum in Petersburg das Bronzesitzbild Iwans des Schrecklichen (1872), den auf einem Felsen sitzenden Dämon, und den gefesselten Christus (1878), aus dem Tretjakowschen Museum in Moskau die Marmorausführung Iwans des Schrecklichen, die christliche Märtyrerin, die in ihrer Formendurchgeistigung wohl sein reifstes Werk ist, und fügen wir sein ausdrucksvolles Standbild Peters des Großen im Parke von Peterhof hinzu, so haben wir seine besten Werke schon beieinander. Weniger bedeutend erscheint Opekúschin, der in Petersburg 1873 mit Mikéschin das reiche Denkmal Katharinas II., in Moskau allein das 1898 enthüllte, auf hohem Granitsockel unter einem Baldachin von Bogenhallen umgebene Standbild Alexanders II., in beiden Hauptstädten aber die schlichten Puschkin-Standbilder schuf. Ungleich selbständiger und geistreicher erscheint der Fürst Paul Trubetzkoi, den wir unter den Italienern (S. 382) kennengelernt haben, in seinen kleinen, naiv und unmittelbar aus dem täglichen Leben gegriffenen Bronzen. Auf neuem, von Rodin befruchteten, aber auch mystischerem Boden steht Michael Wrubel (1856—1900), den wir auch als Maler kennenlernen werden (S. 397). Als begabte Schülerin Rodins in Paris aber wird Anna Golubkin genannt.

Ungleich lehrreicher und reichhaltiger vollzieht sich die Weiterentwickelung der russischen Malerei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Wir kennen sie aus Grabars und Nordens Aufsätzen und aus Büchern von Grabar, von Benois, von Zabel und von Eliasberg.

Bald nach der Mitte des 19. Jahrhunderts trat in der russischen Malerei eine Richtung in den Vordergrund, die der Kunst jede Berechtigung ihrer selbst willen absprach und sie lediglich in den Dienst der Verbreitung politischer Überzeugungen gestellt sehen wollte. An der Spitze der Bewegung stand der Kritiker Pissarew (1841—68), der, wie Eliasberg es ausdrückt, „mit dem Fanatismus eines Savonarola jede Kunst und jede Schönheit bekämpfte“. Ihren Mittelpunkt fand sie künstlerisch in dem „Verein für Wanderausstellungen“, der sich die Aufgabe gestellt hatte, in allen Städten Rußlands „die Menschenherzen zu erweichen“. Es ist fast ein Wunder, daß sich unter diesen „Wanderkünstlern“ (Peredwischiki) doch eine Reihe tüchtiger Meister befanden, die in Deutschland oder Frankreich im Sinne der Zeit malen gelernt hatten. Zu den ersten künstlerischen Führern dieser Vereinigung gehört Wassilij Perow (1834—82), der zuerst mit Sittenbildern aus dem Volksleben, wie den französischen Arbeitern im Russischen Museum und dem Zitherspieler in der Tretjaków-Galerie in Moskau

Aufsehen erregte, aber auch so gute, malerisch weiche Bildnisse wie die Halbfigur des mit über dem Knie gefalteten Händen dasitzenden Dostojewski in derselben Sammlung malte. Weniger begabt, dafür um so „tendenziöser" folgte ihm Iwan Kramskoj (1837—87), dessen unbefangenste Leistungen Bildnisse wie das des Grafen Leo Tolstoi von 1873 in der Tretjaków-Galerie sind. Begabter war Nikolaj Gay (Ge; 1831—94), dessen neutestamentliche Bilder, wie Christus und die Jünger im Russischen Museum und das Abendmahl in der Tretjaków-Galerie, durch realistisch jüdische Züge der heiligen Gestalten auffallen, während seine Bilder aus der russischen Geschichte, die der Richtung der „Wanderer" entsprachen, bei noch harter Pinselführung nach psychologischer Vertiefung des Ausdrucks strebten. Malerisch



Abb. 149. Sherwoods Neues Historisches Museum am Roten Platz in Moskau. Nach Photographie.

vollwertiger führte Ilja Rjépin (geb. 1844; Aufsatz von Norden), der „Courbet Rußlands", den Pinsel, der seine Vorgänge aus der russischen Geschichte, wie das wild-lustige „Kosakenschreiben" im Russischen Museum und die Rückkehr des Sträflings in der Tretjaków-Galerie, mit leidenschaftlichem Leben und packender Unmittelbarkeit ausstattete, aber außer manchen „gemalten Leitartikeln", wie Iwan den Schrecklichen mit der Leiche seines Sohnes in der Tretjaków-Galerie, auch so vorzügliche Bildnisse malte wie das Rubinsteins von 1881 und das Tolstois von 1887 in derselben Sammlung. Hier schließt sich als ein Hauptmeister der Aufklärungsmalerei der seinerzeit hochgefeierte Maler Wassilij Wereschtschagin (1842 bis 1904) an, dessen vor allem gegenständlich packende Bilder aus dem Orient und aus dem Kriegsleben seiner Zeit und verflossener Zeiten, die die Runde durch alle Hauptstädte Europas machten, ihm einen vorübergehenden Weltruf geschaffen haben. Wereschtschagin stellte sich durch seine realistisch gemeinten, oft auch sinnbildlich zugespitzten Darstellungen der Schrecken des Krieges in den Dienst der Friedensbewegung. Einen nur künstlerischen Maßstab darf

und kann man an seine Bilder nicht legen. Seine zwanzig Bilder aus dem russischen Feldzug Napoleons von 1812 befinden oder befanden sich im Russischen Museum zu Petersburg; seine zahlreichen Bilder aus dem Türkenkriege von 1878 befinden sich in der Tretjaków-Galerie zu Moskau. Ein tragisches Geschick wollte, daß er selbst im russisch-japanischen Kriege, den er als Maler mitmachte, 1904 das Leben verlor.

Nicht zu verwechseln mit Wassilij Wassiljewitsch Wereschtschagin ist sein Vetter Wassilij E. Wereschtschagin, der Anknüpfung an die altrussische Kirchenmalerei suchte und fand. Von ihm rühren zahlreiche der neuen kirchlichen Wandgemälde in der Erlöserkirche zu Moskau her. Auch Heinrich Siemiradski (1848—1902; S. 392), den wir unter den Polen kennengelernt haben, malte in der Erlöserkirche: in einer Kapelle der oberen Galerie rühren die vier wirkungsvollen Bilder aus dem Leben des hl. Alexander Newsky, in der Nische hinter dem Hauptaltar der Kirche rührt das farbenprächtige Abendmahl von ihm her. Im Russischen Museum sieht man seine Ehebrecherin vor Christus und seine Phryne, die vor allem Volke aus dem Wasser steigt.

Über die Richtung der „Wanderer", von denen sie ausgegangen, hinaus erhoben sich die Altersgenossen Viktor Wasnezow (geb. 1848), der sich mit Bildern wie seiner Grablegung Christi im Russischen Museum und seiner „Freude der Gerechten" in der Tretjaków-Galerie, vor allem aber seinen zahlreichen Wandbildern in der Wladimir-Kathedrale zu Kiew, in die Probleme der altrussischen Kirchenmalerei vertiefte, und Wassilij Surikow (geb. 1848), der sich in Bildern wie der „Eroberung Sibiriens" im Russischen Museum und der „Hinrichtung der Strelitzen" in der Tretjaków-Galerie als „eine der eigenartigsten, selbständigsten und dabei allerrussischsten Erscheinungen in der Kunst" erweist. Frei von den Absichten der Wandererkunst erscheint aber doch weder diese Hinrichtung der Strelitzen noch seine derselben Sammlung gehörende Verhöhnung der Bojarin Moróssow von 1887, die wegen ihres ketzerischen Bekenntnisses in einem ärmlichen Schlitten nach Sibirien entführt wurde.

An der Spitze der russischen Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts steht der jüngere Silvester Schtschedrin (1791—1831), von dessen klassizistisch empfundenen Landschaften die Tretjaków-Galerie eine ganze Reihe besitzt. Zu ihren Sternen gehörte der See- und Küstenmaler Iwan Aiwasowskij (1817—1900), der seine hellblauen Wogen oft mit eigenartigen, manchmal an Turner (S. 153) erinnernden Beleuchtungswirkungen zu durchglühen wußte. Man lernt ihn, den eigentlichen Maler des Schwarzen Meeres, in den genannten Petersburger und Moskauer Sammlungen kennen. Aber auch die Münchener Neue Pinakothek besitzt drei Bilder seiner Hand. Nüchterner an die Natur schloß Iwan Schischkin (1831—98) sich an, der, in beiden russischen Sammlungen reichlich vertreten, vorzugsweise die Reize russischer Waldlandschaften festhielt. Poesievoller gestimmt war Sawrassow (1830—97), dessen Frühlingsbild in der Tretjaków-Galerie Grabar als „Frühling der russischen Landschaftsmalerei" bezeichnet.

Mit Konstantin Korowin (geb. 1861) aber beginnt die Geschichte der neuesten russischen Malerei, in der, da sie sich an die ganze Welt der Erscheinungen hielt, die Einteilung nach Fächern der Malerei rasch verschwand. Zuerst ging auch über Rußland die Sonne von Barbizon (S. 248) auf. Neben Korowin sind namentlich J. S. Ostruchow (geb. 1858) mit seiner Sturmlandschaft und S. J. Swetoslawskij (geb. 1857) mit seinem Frühlingsanfang in der Moskauer Sammlung zu nennen. Weiter gingen die Meister, die, völlig dem l'Art pour l'Art gewonnen, aus dem Bunde der Peredwischniki austraten und um 1900 die Sezession gründeten. Schon Wasnezow war diesen Weg gegangen. Der Hauptmeister, der ihn ging,

war Walentin A. Serow (Ssjerow; 1865—1911), dessen Stärke im Bildnis lag. Als Meisterwerke seien sein Petersburger Kniestück der eleganten Frau Akinowa und sein Moskauer Bildnis des Kaufmanns und Malers Morosow in ganzer Gestalt genannt. Charaktervolle Durchgeistigung verband er mit allen Reizen geistvoll breiter Pinselführung. Als Landschafter folgte Isaak Iljitsch Lewitan (1861—1900), dessen schlicht natürliche, aber von seelenvoller Stimmung erfüllte russische Landschaften in ihrer stillen, grauen Tönung als völkische Naturoffenbarung gelten, obgleich Lewitan, wie Eliasberg betont, Jude war.

Inzwischen aber regte sich in Petersburg in engen Beziehungen zur Graphik eine andere, absichtlichere, literarischere und altertümelndere Richtung, die auch mit der Rokokokunst wieder liebäugelte und das Entzücken einiger deutscher Kunstfreunde bildete. Alexander Benois (geb. 1870) und Konstantin Somow (geb. 1869), über den Bie ein Buch geschrieben, stehen an der Spitze dieser etwas preziösen Bewegung. Benois, der Herausgeber der 1899 von Sergij Djagilew gegründeten sezessionistischen Zeitschrift „Mir Jokustwa" (Die Kunstwelt) und Verfasser einer Geschichte der russischen Kunst, gefiel vor allem durch seine flott hingesetzten Deckfarbenbilder aus der Zeit Katharinas II. und Ludwigs XIV. Konstantin Somow, über dessen besondere Art der Erotik Paul Barchan einen Aufsatz geschrieben hat, ist von der Ölmalerei, die er breit und doch formenreich behandelt, immer wieder zur Wasserfarbenmalerei und zur Graphik zurückgekehrt; und von Darstellungen aus der Rokokozeit der Königinnen Elisabeth und Katharina macht er immer wieder Abstecher in das Petersburger Leben des ersten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts.

Für sich aber stand Michael Wrubel (1856—1910) mit seinen tiefempfundenen, wenngleich verzerrt wirkenden, byzantinisch angehauchten religiösen Darstellungen, mit denen er zwei Kiewer Kirchen 1885—87 im Sinne der altrussischen Kunst ausstattete. Später schuf er Theaterdekorationen für die der altrussischen Sagenwelt entnommenen Opern Rimskij-Korsakows. Schließlich malte er fast nur noch seinen „Dämon" in jeder Gestalt. 1903 schlossen sich die Pforten des Irrenhauses hinter ihm. Höchst persönliche Künstlernaturen waren auch Victor Massatow (1869—1905), der „die koloristischen Entdeckungen des Impressionismus mit seinen eigenen schlaftrunkenen Schwärmereien und duftigen Visionen zu vereinigen suchte", und Paul Kusnetzow, der aus der ornamentalen Phantastik Wrubels und den Farbenträumen Massatows etwas eigenes Neues bildete.

Frischer, aber nicht origineller erscheinen daneben die Talente, die sich unmittelbarer an den französischen Impressionismus anschließen, wie Nikolai Tarchow, Walter Lockenberg und Igor Grabar, selbständiger russisch die jungen Landschafter, die sich an Archip Kuinski (geb. 1842), den Sonnenmaler, anschlossen, wie Nikolai Röhrich (geb. 1874) und Arkadij Rylow (geb. 1872), der Schöpfer des „Grünen Rauschens".

Eine lehrreiche Zusammenstellung der verschiedenartigsten Werke der jüngsten russischen Schule, die von der russischen Geschichte und der russischen Landschaft in mystische und sinnbildliche Märchenwelten hinüberschweift, bot die russische Ausstellung, die die Wiener Sezession im Herbst 1908 veranstaltete. Neben Röhrich erschienen hier Neurealisten wie Boris Kustodjew, Impressionisten wie Nikolaus Krymow, Phantasten wie B. Anissfeld. „In der Brust dieser Malerei", sagt Hevesi, „wohnen zwei Seelen: eine moskowitische und eine pariserische. Sie hat einerseits die klammernden Organe, mit denen sie sich in der fetten Heimatscholle festkrallt, und anderseits libellenhafte Flügel, mit denen sie bis weit in die vierte Dimension entflattert."

Rückblick.

Allem Anschein nach hat die Kunstgeschichte der weißen Rasse in Europa zwischen 1850 und 1900 die letzte Phase der fünfhundertjährigen Entwickelung erlebt, die um 1400 begonnen hatte. Die Rückkehr zur Natur und zur Antike war damals die Losung gewesen. Im Barock und Rokoko hatte, wie Strzygowski neuerdings ausgeführt hat, die nordeuropäische, von alters her vorzugsweise auf die Wiedergabe von Linienspielen und von landschaftlichem und kosmischem Empfinden eingestellte Richtung vorübergehend wieder die Oberhand über die südeuropäische, in Menschenformen schwelgende Kunst gewonnen. Um 1750 aber war abermals der Ruf nach der Natur und der Antike erschollen. An die Stelle der Antike und neben sie waren dann seit 1800 nacheinander alle übrigen geschichtlichen Stile getreten, die die Erde jemals erzeugt hatte. Die Natur führte man freilich auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben der Bewunderung der verflossenen Stilarten unausgesetzt im Munde. Aber man sah sie noch um 1850, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur durch die Brille und in der Aufmachung irgendeiner antiken, mittelalterlichen oder neuzeitlicheren Vergangenheit. Die tragenden Stützen der Baukunst mußten dorische, ionische, korinthische oder römische Säulen, Rundstützen mit romanischen Würfel- und Kelchkapitellen oder gotische Bündelpfeiler sein. Die Gegenstände der darstellenden Künste mußten, wenn ihnen die höchsten akademischen Weihen zuteil werden sollten, an irgendeine biblische oder weltgeschichtliche oder doch von den Dichtern aller Zeiten und Völker erfundene Begebenheit anknüpfen. Malerischer Darstellung würdig erschienen eigentlich nur die in vergangenen Zeiten oder fernen Ländern heimischen Trachten, in die selbst Sittenbilder aus dem Alltagsleben, ja manchmal sogar die Bildnisse Lebender gekleidet wurden. Um 1850 stand diese Richtung, neben der nur vereinzelt Nebenströmungen aufkamen, noch in voller Blüte.

Aber um 1850 regte sich auch der erste entscheidende Widerspruch gegen dieses ganze Verkleidungskunstwesen, erscholl erst leise, dann lauter und lauter der Ruf nach Umkehr zur Unmittelbarkeit und Wahrheit, zur Natur und zur Wirklichkeit. Seit Courbet das Wort Realismus auf sein Banner geschrieben hatte, machte die Wirklichkeitskunst, die voraussetzungslos künstlerisch sein wollte, rasche Fortschritte; und als man wenigstens in der herrschenden Kunst, der Malerei, erkannt hatte, daß die volle Wirklichkeit nicht wiedergegeben werden könne, versteifte man sich auf ihren äußeren, durch ihre Luft- und Lichthülle bedingten Eindruck. Der Realismus wurde zum Impressionismus; und erst ganz gegen Ende dieses Zeitraums erwachte, wie wir gesehen haben, bald hier, bald dort, bald in dieser, bald in jener Art das Bewußtsein, daß die Natur des Realismus wie des Impressionismus sich ohne formale Bindung durch Linien-, Massen- und Farbenrhythmus und ohne tiefere gedankliche oder seelische Durchgeistigung doch nur schwer in echte Kunst verwandelt. Die Grenze dieses Abschnitts und des folgenden liegt überall da, wo die Umkehr sich mit Bewußtsein und Absicht vollzieht. Zeitlich liegt sie hier und da zwischen 1890 und 1900, zumeist aber erst diesseits der Jahrhundertwende.

Die alten, geschichtlich und literarisch bedingten Richtungen starben neben den realistischen und impressionistischen Bestrebungen natürlich nicht sofort aus. Die Nachzügler unter ihren Vertretern wirkten noch bis ins 20. Jahrhundert herein. Namentlich auf dem Gebiete der Baukunst nahmen die geschichtlichen Stilarten noch beinahe die ganze zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in Anspruch. Die Umkehr zur Natur äußerte sich in der Architektur und der angewandten Kunst des Kunstgewerbes zunächst noch innerhalb der verschiedenen, nach Belieben

angewandten geschichtlichen Stile durch die Umkehr zur Echtheit des natürlichen Materials, zur Natur der statischen Gesetze und zur Natur des Zwecks, dem der Bau oder der Gebrauchsgegenstand dienen soll. Während unsere Ausstellungen schon um 1900 kaum noch ein Gemälde aus der griechischen, römischen oder mittelalterlichen Weltgeschichte, kaum noch ein Sittenbild im Renaissance- oder Rokokokostüm brachten, erhoben sich in allen Ländern noch gotische oder romanische Kirchen und weltliche Paläste im Renaissance- oder Barockstil. In der Baukunst lassen wir, der zeitlichen Entwickelung entsprechend, den neuen Abschnitt daher mit der völligen Abkehr von den baugeschichtlichen Stilen beginnen, durch die die Baukunst, auf sich selbst gestellt, erst „absolut" wurde, während die darstellenden Künste, die die historischen Richtungen eigentlich schon 1880 überwunden hatten, erst mit ihrer „Abstraktion" von der Natur in den neuen Entwickelungsabschnitt eintreten, der allem Anschein nach der ganzen kunstgeschichtlichen Entwickelung der letzten fünfhundert Jahre vorläufig ein Ende bereitet. Ein Werturteil soll damit über keine dieser Richtungen ausgesprochen sein.

Wie in den Wissenschaften pflegen in den Künsten auf Zeiten der „Empirie" Zeiten der „Intuition" zu folgen. Der Erfahrungswissenschaft, die mit ihrer „epagogischen" oder „induktiven" Methode von zahlreichen Einzelbeobachtungen zu allgemeinen Schlüssen emporstrebt, entspricht in den Künsten der gesunde Realismus, der, von der schärfsten Naturbeobachtung ausgehend, an dieser doch nicht hängen bleibt, sondern die Natur auch seinerseits, manchmal ohne es zu wollen, vom Irdischen zum Überirdischen emporsteigend, durch geringere oder stärkere Abweichungen von ihr verklärt. Dem „spekulativen" Verfahren der Wissenschaft, das, von vorgefaßten Anschauungen oder Offenbarungen ausgehend, die Einzelerscheinungen zu verstehen und zu erklären sucht, aber entspricht in den Künsten der Idealismus, der die „metaphysische", überirdische, vielleicht gar mystische Idee zu veranschaulichen sucht und die natürlichen Dinge nur streift, soweit sie ihm dienen. Auch wer, wie der Verfasser dieses Buches, in der Wissenschaft auf dem Boden der Erfahrungserkenntnis stehenbleibt, kann für die Künste, deren Wesen entsprechend, beide Wege der Veranschaulichung für gleichberechtigt halten und beide erfahrungswissenschaftlich zu verfolgen suchen. Jede gute Kunst aber soll und muß uns, so oder so, über unser beschränktes Selbst hinausheben.

Viertes Buch.

Die Zeit der Entfernung der Kunst von der Natur.

Nachimpressionismus. Expressionismus.

I. Allgemeine Bemerkungen.

Die herrschende Weltanschauung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich, getragen von den Riesenschwingen eines ins Ungeheure gewachsenen Weltverkehrs und stolz befriedigt in den Grenzen irdischen Behagens, vornehmlich der Erforschung, dem Genusse und der künstlerischen Verklärung der unseren Sinnen zugänglichen Erdenwelt zugewandt. Um die Jahrhundertwende machte diese Weltanschauung — leider zu spät, um den der Eifersucht und der Habgier der Völker entsprungenen Weltkrieg zu verhindern — allmählich, aber sicher einer Flucht von der Außenwelt in eine bald mehr verstandesmäßig, bald mehr gefühlsmäßig gestaltete Innenwelt Platz. Namentlich in den Künsten trat dies hervor. Nicht mehr die Erscheinungen der Außenwelt, sondern die Geheimnisse und Erlebnisse der Innenwelt des schaffenden Künstlers sollten das Darstellungsgebiet aller Künste sein.

Auf die Naturnähe der Wirklichkeitskunst des „Realismus" und der Eindruckskunst des „Impressionismus" folgte die Ausdruckskunst des „Expressionismus", der die Abkehr von der äußeren Natur auf sein Banner schrieb. Auch in der Kunst machte das Diesseits dem Jenseits, die Physik der Metaphysik, die Erfahrung der Mystik Platz. Die Natur sollte nicht Herrin, sondern Dienerin des Künstlers sein, die er, wie Pauli es ausdrückt, „nach seinem Belieben benutzen oder entlassen mag". Die Überwindung der Natur durch den Geist wurde als Hauptaufgabe der Künste dargestellt. Hatte schon Worringer die „Abstraktion" im Gegensatz zur Einfühlung in den Vordergrund des Kunstschaffens gerückt, so führte diese Abstraktion jetzt einerseits zur verstandesmäßigen mathematischen Gestaltung, die im „Kubismus" gipfelt, anderseits zur Mystik und Ekstase des „Expressionismus", die vormals mit der verstandesmäßigen „Konstruktion" der Gotik verbunden gewesen war. Mit der Gotik stellte man sich auf den vertrautesten Fuß. Hatte schon Worringer, ohne einen eigentlichen Tadel zu beabsichtigen, auf ihre „Hysterie" hingewiesen (Bd. 3, S. 335), so rechnete man ihr diese Geistesverfassung jetzt als Tugend an. „Der gotische Mensch" wurde als Ahnherr und Vorbild des Menschen der jüngsten Gegenwart gefeiert. Bei aller Sehnsucht, ein innerlich selbst Erlebtes darzustellen und von der Anknüpfung an „geschichtliche Kunstweisen" loszukommen, berief man sich immer wieder auf zeitlich vergangene oder räumlich entfernte Kunstrichtungen. Hatte der Impressionismus die chinesische und japanische

Kunst für sich in Anspruch genommen, so machte die jüngste Richtung ihm diese Kunstgebiete — vielleicht mit Recht — streitig. Der ostasiatischen wurde die indische Kunst mit ihrem gesteigerten Innenleben, ihren kraus phantastischen Bauten und ihren vielarmig-naturfernen Göttergestalten noch vorgezogen; daneben wurde von anderen die altägyptische Kunst mit ihrer mathematisch umschriebenen Mystik in den Vordergrund gerückt; ja schließlich wurde die Naturvölkerkunst, namentlich die „Negerkunst", unter der man die der polynesischen und indianischen Naturvölker mit verstand, in der unerwiesenen Voraussetzung, daß auch ihre Naturferne nicht sowohl auf mangelndem Können als auf anderem Kunstwollen beruhe, als Vorbild kindlich unmittelbaren Schaffens ausgerufen. Namentlich Einsteins Buch über die „Negerkunst" hatte großen Erfolg.

Vielfach wurde die Kunst überhaupt nicht mehr als Können, sondern nur noch als Wollen aufgefaßt. Adolf Behne schrieb: „Windhunde sagen, die Kunst sei Können". Von Sempers Lehre von der Formenbestimmung durch das Material und die Technik wandte man sich der Rieglschen Theorie des maßgebenden „Kunstwollens" zu. Dem Wollen aber setzte Fechter das Müssen des Künstlers noch voran. So gab ein Schlagwort das andere. Die „Geistigkeit", deren Voraussetzungen nicht weiter begründet wurden, brauchte nicht immer geistvoll zu sein. Schwer zu fassende neue Begriffe wurden, wie so oft, durch Fremdwörter umschrieben. Auf die „Abstraktion" folgte die „Simultanität", mit der man wohl die Vereinigung zeitlich und räumlich getrennter Dinge oder Vorstellungen in einem und demselben Kunstwerke bezeichnen wollte. Der „kosmische" Einschlag, den man verlangte, sollte die Loslösung der neuen Richtung von der Erde im metaphysischen und mystischen Sinn bedeuten. Eine Hauptrolle aber spielte der Begriff der „Synthese", die man im Gegensatz zur „Analyse" des Realismus und des Impressionismus als vornehmste Eigenschaft des Expressionismus hinstellte. Wie unsicher diese Begriffsbestimmungen sind, zeigt sich schon darin, daß andere umgekehrt die zusammenfassende Kraft des Impressionismus betonten und noch andere (Bombe) gerade den Expressionismus als analytisch bezeichneten. Schließlich galt die „absolute" Malerei oder Bildhauerei als Ziel. Wie man in der Tonkunst die „absolute Musik" der Programmusik und allen gegenständlich bedingten Schöpfungen entgegensetzte, so sprach man auch im Bereich der bildenden Künste von einer gegenstandsfreien „absoluten" Kunst.

Knüpften die älteren Künstler der expressionistischen Richtung noch an die sichtbare Welt der Erscheinungen an, die sie anfangs mit feinem Empfinden neuen Formen und Farbenrhythmen ein- und unterordneten, so gingen einige Hauptvertreter der jungen Kunst bald so weit, die sichtbare Formenwelt von der mathematisch geometrischen Geisteswelt völlig überwuchern und einwickeln, ja bis zur Unkenntlichkeit umbilden zu lassen; und die folgerichtigsten Neuerer stellten schon früh die gegenstandslosen rhythmischen Linien- und Farbenspiele als das künstlerisch Wesentliche hin, dem einzelne Naturformen, wenn überhaupt, so nur noch hier und da, wie aufgesetzte Lichter in der alten Malerei, eingefügt wurden.

Eine Bewegung, die sich früher bereits in der angewandten Kunst, namentlich in der orientalischen Teppichweberei (Bd. 2, S. 422—424) und in der nordischen Tier- und Flechtbandornamentik (Bd. 2, S. 105—106), vollzogen hatte, wurde nun als Selbstzweck nicht nur auf die raumschmückende Wand- und Randmalerei, der sie längst geläufig war, sondern auch auf die freie Staffeleimalerei übertragen.

Wollte der Impressionismus die Welt der Erscheinungen wiedergeben, wie sie dem Künstler durch dessen Eigentemperament gesehen erschien, so verurteilte der Expressionismus

jede Wiedergabe der Natur als unkünstlerische Nachahmung. Auf Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung“ wurde Bezug genommen. „Die Welt als Vorstellung“ heißt eine Schrift Paul Westheims, eines der Hauptwortführer der jüngsten Kunst. Eine künstlerische Berechtigung heißt es, habe nur die Vorstellung, die der Künstler sich von den Formen und Farben der Dinge mache; diese Formen seinen inneren Gesichten entsprechend zu biegen, zu brechen oder völlig umzugestalten, sei er daher nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet.

Bei alledem fragt sich freilich, ob Geistigkeit und Natürlichkeit, Geist und Natur wirklich so schroffe Gegensätze sind, wie die Metaphysiker des Expressionismus annehmen. „Mit der Antithese Natur und Geist ist nichts getan“, hat Worringer vor kurzem in bezug auf den Expressionismus geäußert, „wenn nicht die Antithese Naturgesetzlichkeit und Geistesgesetzlichkeit gemeint ist.“ Aber auch hiermit, fügen wir hinzu, ist nichts verdeutlicht, solange eine Gegensätzlichkeit von Geist und Natur nicht deutlicher als bisher zutage tritt.

Der Ausdruck „Expressionismus“ ist übrigens, wie Daniel Henry bestätigt, den Franzosen nicht geläufig. Ein Maler untergeordneten Ranges, Julien Auguste Hervé, hatte einige 1901 ausgestellte Bilder als „expressionismes“ bezeichnet. Jedenfalls hat die Verallgemeinerung des Ausdrucks für die ganze neue Richtung sich in Deutschland vollzogen. Die Franzosen reden vom „Cubisme“, der ihrer mehr verstandesmäßigen Veranlagung auch verständlicher ist, die Deutschen vom Expressionismus, mit dem sie zunächst die Weiterbildung der von Marées (S. 319) ausgegangenen Richtung, die vom „Kubismus“ und vom „Futurismus“ verschieden ist, oft aber auch die ganze jüngere Richtung bezeichnete, soweit sie anstatt eines Eindrucks der Außenwelt dem Ausdruck einer Innenwelt zu künstlerischem Dasein verhilft.

Zwischen sich und der ganzen vorhergehenden, nicht nur der geschichtlichen und kunstgeschichtlichen, sondern jeder vom Gegenständlichen ausgehenden Kunst zogen die Vertreter des Expressionismus schließlich eine unübersteigliche Scheidewand; ja die Heißsporne einer Nebenrichtung des Expressionismus verlangten, wohl ohne beim Wort genommen werden zu wollen, die Vernichtung aller älteren Kunstwerke und die Schließung aller berühmten Kunstsammlungen der Erde. Daß die Kunst und Kunstkritik jeder Gegenwart die Kunst und die Kunstkritik keiner anderen Richtung in solchem Maße verurteilt wie die der jedesmal jüngstvergangenen Zeit, haben wir schon mehr als einmal erlebt; aber so absprechend, wie die Wortführer des „Expressionismus“ über die Kunst des Impressionismus, des Realismus, ja aller nachgotischen Meister und über die ganze bisherige Kunstgeschichtsschreibung urteilen, hat noch keine Richtung über vorausgegangene Richtungen abgeurteilt.

Von den Forschern, Künstlern und Dichtern, die sich in besonderen Schriften oder in Zeitschriftenaufsätzen mit dieser ganzen jüngsten Kunst teils wohlwollend abwägend, teils leidenschaftlich zustimmend und gegen alles frühere absprechend befaßt haben, seien hier im voraus Bahr, Behne, Burger, Coellen, Czapek, Däubler, Einstein, Fechter, Grautoff, Hamann, Hausenstein, Kandinsky, Köppen, Landsberger, Marc, Marzynsky, Meier-Gräfe, Pauli, Picard, Raphael, Salmon, Scheffler, P. F. Schmidt, Stadelmann, Utitz, Waetzold, Walden, Westheim, Worringer und Zehder empfohlen. Von den deutschen Kunstzeitschriften, die sich vorzugsweise in den Dienst der Jüngsten gestellt haben, seien hier Waldens „Sturm“, der seit 1911 erscheint, Westheims „Kunstblatt“, das 1917 gegründet wurde, in Berlin und Zehders „Neue Blätter für Kunst und Dichtung“, die 1918—20 in Dresden erschienen, genannt. Biermanns „Cicerone“ ging 1919 völlig ins Lager der Jüngsten über. Die alte „Zeitschrift für bildende Kunst“ und Schefflers „Kunst und Künstler“ bewahrten eine wohlwollende Neutralität; und

auch Kochs „Deutsche Kunst und Dekoration" stellte sich der neuen Kunst, der sich seit einigen Jahren zum Entsetzen aller Philister auch die Pforten aller ersten deutschen Kunstsammlungen geöffnet haben, durchaus nicht ablehnend gegenüber.

Soll die Kunst des Expressionismus die inneren Gesichte, die seelischen Erlebnisse und den Formwillen des Künstlers widerspiegeln, soll sie vom Beschauer, den sie aufregen, nicht still befrieden will, nicht genossen, sondern miterlebt werden, so kommt es natürlich vor allem darauf an, daß die künstlerische Persönlichkeit ihrer Träger stark genug ist, uns das Miterleben ihrer inneren Erlebnisse begehrenswert zu machen. Der Verfasser dieses Buches, dessen Kunstanschauung sich, wie erklärlich, unter der Herrschaft der früheren Richtungen entwickelt hat, gesteht gern, die Schöpfungen mancher Meister des Expressionismus mit warmem Anteil miterleben und ihnen ihren Formwillen nachfühlen zu können. Jedenfalls wird er versuchen, seinen Lesern das Miterleben ihrer Werke zu erleichtern. Aber daß er auch und gerade mit dieser Richtung nicht durch dick und dünn geht, wird man erklärlich finden.

Übrigens versteht es sich von selbst, daß, wie früher, so auch jetzt, während des Zeitraums des letzten Vierteljahrhunderts die älteren Richtungen oder doch ihre schon leicht vom neuen Geist berührten Ausläufer neben der maßgebenden neuen Richtung wenn nicht weiter blühten, so doch weiter wucherten und daß manche zum Teil hochbedeutsame, die Alten wie die Jungen befriedigende Übergangsmeister von den älteren Richtungen zur „neuen Geistigkeit" herüberleiten. Wir werden die Entwickelung stufenweise zu verfolgen suchen.

Während in der Weiterentwickelung der darstellenden Künste dieses Vierteljahrhunderts nach wie vor Frankreich vorangegangen war, von den übrigen Ländern aber namentlich Rußland und Deutschland, ihrer „faustischen" Anlage entsprechend, den Expressionismus am leidenschaftlichsten aufgenommen und weiterentwickelt hatten, waren in der Umbildung der Baukunst und der angewandten Künste, in denen Frankreich vorzugsweise seine alten, nach ihren früheren Herrschern benannten Stile weiterentwickelte, die germanischen Länder führend vorangegangen. Wenn aber Deutschland, das bis 1914 auf der Höhe seiner Macht und seines Einflusses stand, in unserer Darstellung der Kunstentwickelung dieses Zeitraums, wenigstens des letzten Jahrzehnts, den größten Raum einnimmt, so erklärt sich das zunächst daraus, daß wir infolge der Zeitverhältnisse nur die deutsche Kunst unmittelbar mit erlebt haben.

II. Die Baukunst der letzten 25 Jahre.

Vorbemerkungen. — 1. Die Baukunst dieses Zeitraums in Deutschland.

Der unerwarteten Ausdehnung entsprechend, die alle Haupt-, Handels- und Fabrikstädte in diesem Zeitraum nahmen, fehlte es diesem nicht an einer Fülle der neuen Zeit und ihren Bedürfnissen entsprungenen Bauaufgaben. Fürstenschlösser, deren Neu- oder Umbauten, soweit es zu solchen kam, den alten geschichtlichen Stilen folgten, spielten keine Rolle mehr in der Weiterentwickelung. Die Kirchenbauten, an denen es nirgends fehlte, nahmen, der Geistigkeit ihrer Bestimmung entsprechend, um so entschiedener an der Umgestaltung der Formensprache teil. Vor allem aber kamen zunächst die weltlichen öffentlichen Bauten in Betracht, die überall zahlreich emporsprossen. Die Gebäude, die idealen Aufgaben dienten, wie die Schauspielhäuser, die Sammlungsbauten und die Ausstellungshallen, eigneten sich besonders zur Erprobung neuer Bauformen; in den Friedhofsanlagen stellten namentlich

die Feuerbestattungshallen neue Aufgaben. Denkmalsbauten, öffentliche Brunnen und andere Zieranlagen schlossen sich an. Rathäuser, Hochschulbauten und städtische Erholungsstätten dienten geistigen und irdischen Bedürfnissen zugleich. Von den eigentlichen öffentlichen Nutzbauten boten namentlich die Bahnhöfe gute Gelegenheit, den Verkehrszwecken ein künstlerisches Gewand zu verleihen, während städtische Gas- und Wasserwerke in der künstlerischen Durchbildung reiner Zweckformen durch ihre Maße und ihre rhythmische Gliederung vorbildlich für die Neugestaltung von Stätten der Massenarbeit wurden.

Auch die Fabrikgebäude jeder Art, die früher formlose, gleichgültige oder abschreckende Mauer- und Dachgebilde gewesen waren, nehmen jetzt bei aller Schmucklosigkeit allmählich durch die „Architektonisierung" ihrer „Konstruktion", durch die Rhythmisierung ihrer Gliederung und die Veredlung ihrer kubischen Formen als solcher eine bisher kaum geahnte künstlerische Gestaltung an; und die großen Warenhäuser spielen eine Hauptrolle in dem Bestreben, neuen Aufgaben neue Bauformen zu gewinnen, wogegen die Bankgebäude und andere Geschäftshäuser mehr der Stilentwickelung der Wohnbauten folgen.

Im eigentlichen Wohnbau reihen den Stadthäusern und ihren Straßenreihen sich in größerem Umfang als je zuvor die Landhäuser an, die bald, von anderen abgesondert, ihr Eigenleben in sich tragen, bald zu Villensiedelungen vereinigt, sich gemeinsamen Gliederungen und Rhythmen fügen. Die Kleinsiedelungen der Arbeiterbevölkerung und die „Gartenstädte", die sich von England aus in den germanischen Ländern verbreiteten, werden zu Kunstwerken der Städtebaukunst.

Der städtische Wohnbau hatte nach 1870 namentlich in Deutschland durch eine stillose Aneinanderreihung von Häusern verschiedenartigster Bauweisen, die im besten Falle in einem bestimmten kunstgeschichtlichen Stile gehalten waren, in den meisten Fällen aber, namentlich in den Miethausstraßen, eine grauenhafte Mischung von willkürlich zusammengestoppelten und protzig aufeinandergehäuften Scheinformen zur Schau trugen, eine geradezu abstoßende Gesamtgestaltung angenommen. Aus den neunziger Jahren heraus vollzog sich der Rückschlag gegen alle diese Stillosigkeiten, die zum Teil im Sinne der Zeit als „naturnah" gelten konnte. Man verwarf nicht nur die bis dahin gepriesenen gewundenen Straßen, die naturnachahmenden grünen Inseln im Häusermeere und die Baumreihen, die lange Straßen einfaßten, man verspottete die ganzen seit anderthalb Jahrhunderten ans Herz gewachsenen englischen Gartenanlagen, die man namentlich im Anschluß an Bauten wieder in geradlinige, architektonische zugestutzte Gehege verwandelte; und während man die Gartenkunst nur allzu ausschließlich mit baukünstlerischen Maßen messen wollte, verlangte man von der Städtebaukunst mit Recht, daß sie und die Hausbaukunst zu ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit zurückkehre. Dem Städtebau als solchem widmeten einsichtige Baumeister und Kunstschriftsteller von Camillo Sitte, Otto Wagner, Gurlitt und Schultze-Naumburg bis zu Schumacher, Francé und Brinckmann eine Reihe anregender Schriften. Über die neue Baukunst als solche aber sprachen sich nicht nur die führenden Baumeister selbst, wie der Holländer Berlage, der Flame van de Velde, der Wiener Otto Wagner, die Deutschen Muthesius, Schumacher, Pölzig, Taut und Hilberseimer, um nur diese im voraus zu nennen, sondern auch eine Reihe namhafter Kunstschriftsteller aus, von denen Alfr. Lichtwark, Karl Scheffler, Fritz Stahl, Walter Curt Behrendt, Fritz Hoeber und Paul Westheim schon hier genannt seien

In derselben Richtung wie die überwundene Naturnachahmung in den darstellenden Künsten hatte sich in der Baukunst einerseits die Naturnähe der älteren Gartenkunst und das

Schaugepränge mit kostbaren echten Baustoffen, anderseits die Nachahmung verflossener Stilarten bewegt, deren Vertreter ihre unselbständigen Schöpfungen damit verteidigten, jede ihrer Einzelheiten baugeschichtlich „belegen" zu können. Jetzt verlangte man, daß nicht nur jeder Einzelbau, sondern auch jede Straße, jeder Platz, ja jeder Stadtteil, wie in guten alten Zeiten, eine vom gleichen „Formwillen" gestaltete, innerlich und äußerlich notwendige Einheit bilde. Aber freilich konnte die Baukunst, die sich von „äußeren Gegebenheiten" nie so völlig befreien durfte wie die Malerei oder die Bildnerei, den Realismus, der in der Echtheit ihrer Materialien und in der Zweckmäßigkeit ihrer Anlagen liegt, kaum entbehren. Meint sie ihren von einem „inneren Gesicht" des Künstlers ausgehenden „Formwillen" mit den darstellenden Künsten gemein zu haben, so wirken ihre Schöpfungen während des größten Teiles dieses Zeitraums doch nicht so umstürzlerisch wie die Werke der Bildhauerei und der Malerei. Als „expressionistisch" können wir nur ihre letzten von ihren eigenen Vertretern als utopistisch bezeichneten Erscheinungen gelten lassen.

Den alten Baustoffen des Hausteins, des Backsteins, des Holzes, des Eisens und des verglasten Eisengerüstes gesellte sich als neuer Baustoff, der die alten „statischen" Gesetze von Last und Stütze einerseits zu betonen, anderseits zu überbrücken imstande war, der Eisenbeton, eine Gußmasse aus Kies und Zement, die, soweit sie zu tragen oder zu überspannen bestimmt ist, in ihrem Kern mit bündelartig verschnürten Einlagen von dünnen Rundeisen versehen wird. Diese Gußmasse ist, zur Festigkeit des natürlichen Steines erhärtet, besonders geeignet, rhythmische Massenwirkungen im Aufbau zu erzielen und weite Abstände in Bogenformen jeder Art zu überbrücken; aber sie widerstrebt der feineren Durchbildung der Einzelheiten und wirkt schon dadurch auf sparsame Verwendung besonderer Schmuckformen hin.

Die Schmuckformen dem echten Baumaterial anzupassen, dessen Adel ihm doch den Vorrang sichert, gelang erneut namentlich dem Backsteinbau; aber der „Putz", der Stuck, wurde keineswegs verschmäht. Man verlangte nur von ihm, daß er nicht, wie in den großstädtischen Protzenfronten der „Gründerzeit" kostbarere Stoffe vortäuschte, sondern als solcher, seiner eigenen stofflichen Gesetzmäßigkeit entsprechend, zur Wirkung gebracht werde. Er konnte daher ebenso stilecht einen farbigen Anstrich erhalten als weiß belassen werden.

In Dächern und oft nur allzu schweren Dachtürmen gelangte der Kupferplattenbelag zu neuem Ansehen. Das Eisen aber errang sich, wo es, anstatt in losem Gestänge, in festen Platten verwandt wurde, also namentlich im Schiffbau, der längst auf den Holzbretterbau mit Kupferverschalung unter dem Wasser verzichtet hatte, seinen neuen Eigenstil. Die mächtigen schwimmenden Eisenpaläste, die die Ozeane durchquerten, hatten schon seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts, von England ausgehend, ihre feste, auf möglichst geringe Wasserverdrängung und möglichst scharfe Wasserdurchschneidung berechnete und daher auch künstlerisch wirkende Gestalt erhalten. Die geschweiften, mit Köpfen oder Halbfiguren geschmückten Buge hatten geraden Vordersteven, aber die glatten Promenadendecke hatten, von Amerika ausgehend, Kajütenaufbauten von mehreren Stockwerken Platz gemacht. Jetzt handelte es sich um die innere Ausstattung ihrer zahlreichen Schlaf- und Wohnräume, Speise- und Gesellschaftssäle. In dieser gewann Deutschland den Preis. Manchmal, wie im Schwimmbad des Dampfers „Vaterland" der Hamburg-Amerika-Linie, griff man zu frei behandelten klassizistischen Formen der Erdenbaukunst, manchmal aber, wie in den Ausstattungen der Lloyddampfer „Kronprinzessin Cäcilie" von Olbrich und „Prinz Friedrich Wilhelm" von Bruno Paul, suchte man einen eigenen, dem Wesen des Schiffes angemessenen Ausstattungsstil zu gewinnen.

Die deutsche Baukunst begann in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts sich des falschen Prunkes mit den geschichtlichen Stilformen und der Überladung mit nicht aus ihr selbst hervorgewachsenen Schmuckstücken zu entledigen. Leidenschaftlicher als in den meisten anderen Ländern hatten die jungen deutschen Baumeister jener Jahre sich das Ziel gesteckt, eine selbständige, neue, von allen Stilen befreite und doch stilvolle und schmuckreiche Bauweise zu schaffen. Rascher aber als anderwärts hatte sich in Deutschland wenigstens ein Hauptzweig der jungen Baukunst, die von der Malerei und dem Kunstgewerbe ausgegangen war, in spielerische Einzelheiten verloren. Die weitere Entwickelung, die sich oft durch dieselben Meister vollzog, leitete um 1905 fast unvermerkt, wenn auch nicht zu den alten Stilen, so doch zum Stil der „guten alten Zeit" zurück. Man versuchte dort wieder anzuknüpfen, wo die alte Entwickelung um 1800 oder um 1830, manchmal auch schon um 1770 im „Klassizismus" oder im „Biedermeierstil" oder gar schon im „Zopf" abgebrochen hatte; die jungen Baukünstler meinten mit besserer Kenntnis der eigenen Gesetzmäßigkeit des Bauens im Geiste der Alten aus unserer Zeit heraus Neues zu schaffen; und sie wurden auf diese Weise zu Jungklassizisten, die ihre kubisch empfundenen Häuser meist mit hohen, wagerecht gebrochenen, in ihrem unteren Teile manchmal leicht ausgeschweiften Mansardendächern und mit einer giebellosen, balkontragenden Säulenvorlage versahen. Die korinthische Ordnung blieb so gut wie ausgeschlossen; die dorische wurde bevorzugt, die ionische keineswegs verschmäht; aber nicht die klassischen geriesten und streng geschnittenen dorischen und ionischen Säulen des alten Hellas wurden nachgeahmt, sondern ähnliche Bildungen mit glatten Stämmen und selbständig durchempfundenen Kopf- und Fußstücken traten an ihre Stelle.

Da man gleichzeitig den Begriff der Heimatkunst pflegte, suchte man den neuen Stil in jeder Landschaft an deren besonderen Vergangenheit um 1770, 1800 oder 1830 wieder anzuknüpfen, was freilich, da die beliebtesten Baumeister ihre Wirkungsstätten häufig zu wechseln pflegten, nicht so leicht getan wie gesagt war. Im ganzen führte dieser neue „Traditionsstil" doch zu einer fast überraschenden Gleichheit des deutschen Wohnbaustils.

Einige anders gesinnte Baukünstler, die man wohl als die „Primitiven" bezeichnen hört, betrieben gleichzeitig die Rückkehr zur größten Schlichtheit und Schmucklosigkeit; nur der Baugedanke als solcher sollte zur Schau gestellt, die Anknüpfung an jede Überlieferung verschmäht werden. Neben und nach ihnen erstanden schließlich jene wirklich „expressionistischen" Baumeister, die sich, meist von dem Jungklassizismus ausgegangen, zu völliger Freiheit der Gestaltung erheben, um Bauten zu schaffen, die wenigstens in ihrem Äußeren keinen bisher geschaffenen Gebäuden gleichen. Die Entwürfe dieser oft an „Utopie" grenzenden Richtung sind aber, vielleicht nur weil der Weltkrieg 1914 der deutschen Bautätigkeit ein Ende mit Schrecken bereitete, bisher fast alle auf dem Papier stehengeblieben.

Der älteste und einflußreichste der wirklichen Neuerer war Otto Wagner (1841—1917) in Wien, das durch ihn zur ersten Hauptstadt der neuen deutschen Bauweise wurde. Lux hat ihm eine besondere Schrift, Behne, Dagobert Frey und Leopold Bauer haben ihm eingehende Aufsätze gewidmet. Wagner selbst hat seine Grundsätze schriftlich seinen Schülern überliefert. Zur Reife gelangt, wurde er zu einer Kampfnatur, die, allen Zugeständnissen abhold, jede Fühlung mit den geschichtlichen Baustilen verwarf. Die Grundlage seiner Baukunst war die kubische oder prismatische Gesamtform, die sich im klaren Aufbau aus Grundrissen von meisterhafter Achsenbindung entwickelte. Er kleidete seine Bauten von außen und innen in ein neuartiges Gewand von poliertem Gestein, glasiertem Ton und strahlendem

Gold. Mit seinen ersten Bauten stand Wagner dabei noch auf dem Boden der geschichtlichen Renaissance. Die beiden oberen Stockwerke seiner Länderbank in Wien prunken noch mit korinthischen Pilastern, die zwischen allen Fenstern emporstreben, und seine eigene Jugendvilla in Hüttelsdorf öffnet ihren Mittelbau noch durch vier hohe ionische Säulen. Den Umschwung brachten Wagners Bauten an der Wiener Stadtbahn, die zwischen 1894 und 1897 ausgeführt wurden. Einige ihrer Haltestellen, wie die zu Gersthof mit ihren toskanischen Säulen und triumphbogenartigem Mittelvorsprung, knüpfen noch an die Antike an; die meisten von ihnen sind schon völlig frei gestaltet. Ganz er selbst ist Otto Wagner in seiner Kirche der Landesirrenanstalt in Wien (Abb. 150), deren Halbkugelkuppel sich auf einer senkrecht gegliederten Trommel erhebt, in der Lupusheilstätte in Wien, deren durchaus renaissancemäßige Gliederung sich aller Renaissanceformen enthält, und in der köstlichen, auf den Grundriß eines griechischen Kreuzes errichteten, von goldener Kuppel überragten weißen Marmorkirche auf dem Steinhof bei Wien, deren Vorbau in großem Rundbogen geöffnet ist. Eine Glanzleistung Wagners ist aber auch das Postsparkassengebäude in Wien, das ebenso durch klare, ruhige Zweckmäßigkeit seines Innenbaus wie durch die Pracht seines Materials ausgezeichnet ist. Seine eigene Altersvilla in Hüttelsdorf endlich bezeichnet Dagobert Frey als einen „schmetternden Trompetenstoß von weißem leuchtenden Marmor, lachenden Farben und gleißendem Golde“.

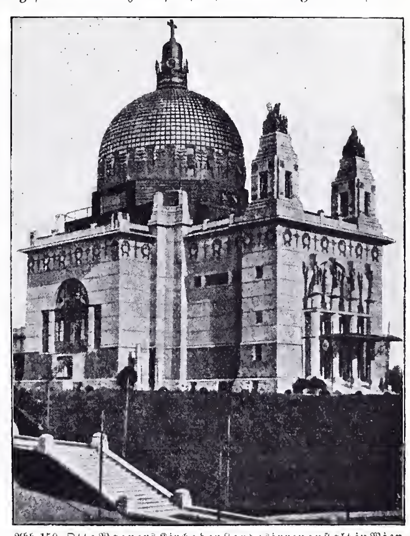


Abb. 150. Otto Wagners Kirche der Landesirrenanstalt in Wien. Nach D. Joseph, Geschichte der Baukunst.

Die bedeutendsten Schüler Otto Wagners waren Joseph Olbrich (1867—1908) und Joseph Hoffmann (geb. 1870). Beide verschmähten alle hergebrachten geschichtlichen Formen, allen überflüssigen Wandflächenschmuck und zeichneten sich durch die klare Großzügigkeit ihrer Linien im Grundriß wie im Aufbau aus. Olbrich hatte sich in Wien bereits durch sein schlicht und zugleich reichgegliedertes, vornehm und zugleich natürlich gestaltetes, an einzelnen Teilen bereits mit neuartig stilisiertem Pflanzenschmuck in der Art des Jugendstils (S. 412) versehenes Ausstellungsgebäude der Wiener Sezession (Abb. 151) einen Namen gemacht, als er 1899 nach Darmstadt berufen wurde, wo sich unter dem Großherzog Ernst Ludwig ein zeitgemäßes neues Kunstleben entfaltete. Die Darmstädter Ausstellung von 1901 bezeichnet sich selbst als „ein Dokument deutscher Kunst“. Olbrichs Kunst, Wohnbauten in feinen, dem landschaftlichen Gelände angepaßten Außenformen und behaglich ruhigen Innenausstattungen zu schaffen, zeigte er schon 1901 in der Künstlerkolonie unter dem Platanenhain der Mathildenhöhe mit dem Ernst-Ludwig-Haus;

höher hinaus strebt er 1908 mit seinen drei Ausstellungshallen und seinem „Hochzeitsturm“, den die Stadt dem Großherzog aus Anlaß seiner Wiedervermählung stiftete. Auf der Höhe seiner Schaffenskraft zeigt den Frühverstorbenen dann noch das Tietz'sche Warenhaus in Düsseldorf, das ihn gerufen hatte.

Joseph Hoffmann blieb in Wien, wo er Schüler bildete und namentlich den Bau von Stadt- und Landvillen, den Max Eisler und Berta Zuckerkandt verfolgt haben, in seiner festlich-klaren und doch still in sich befriedeten Art beeinflußte. Seine Meisterschöpfung war das österreichische Haus auf der deutschen Werkbundausstellung von 1914 in Köln (Tafel 39, Abb. 1). Die Folgerichtigkeit, mit der Hoffmann hier unter Verzicht auf Säulen und Rundbogen und allen hergebrachten Schmuck nur durch geradlinige Formen, durch die klare Übereinstimmung von Grundriß und Aufbau und die Macht der edlen Verhältnisse eine monumentale Wirkung er-



Abb. 151. Joseph Olbrichs Künstlerhaus der Sezession in Wien. Nach Photographie. (Zu S. 407.)

zielte, wurde allgemein als Offenbarung empfunden. In seinen Wiener Stadtvillen wirkt Hoffmann einerseits durch die geschickte Handhabung bodenständiger unverkleideter Baustoffe, anderseits durch die Überordnung der geistig gewollten Form über das Stoffliche. Dach und Haus sind aus einem Guß. Belebender Schmuck füllt nicht die Flächen, sondern stärkt die „Gelenke“. Namentlich seine Hietzinger und seine Döblinger Stadtvillen sind Musterbauten einer zugleich vornehm prächtigen und doch still verschwiegenen Art.

Neben Hoffmann steht verwandt und doch grundverschieden Oskar Strnad, von dem der schöne, mit feiner Brunnennische geschmückte Hof des österreichischen Hauses jener Werkbundausstellung herrührte. Auch Strnads Hauptschöpfungen sind Stadtvillen und Landhäuser in Wien und seiner Umgebung. Sein Villenbau geht im Gegensatz zu dem Hoffmanns ganz vom Innenbau aus, auf dessen Wohnlichkeit alles zugeschnitten ist. Die herben Außenseiten wirken manchmal wie absichtlich vernachlässigt. Im Inneren ist alles Behaglichkeit und feines Formengefühl. Seine bedeutendsten Stadtvillen liegen zu Grinzing und in Döbling, sein bekanntestes Landhaus thront in Raach bei Glöggnitz.

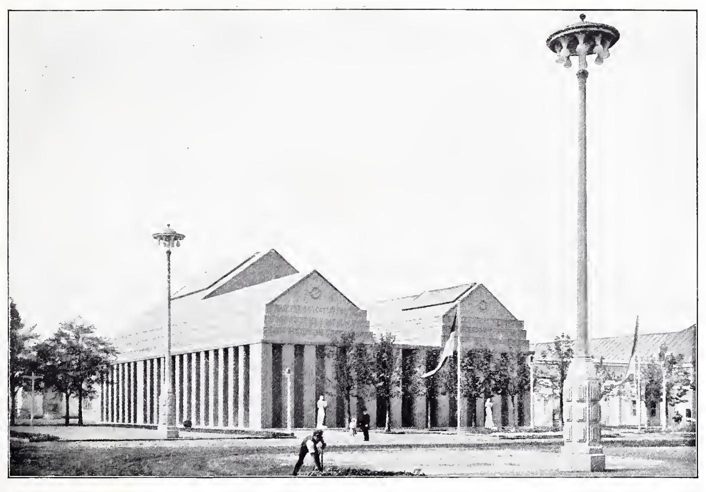


Abb. 1. Josef Hofmanns Österreichisches Haus auf der Kölner Werkbundausstellung 1914.
Nach dem Jahrbuch des Werkbundes, 1915.

Abb. 2. Peter Behrens' Festhalle auf der Kölner Werkbundausstellung 1914.
Nach dem Jahrbuch des Werkbundes, 1915.

Abb. 1. Theodor Fischer: Garnisonkirche in Ulm.
Nach dem Jahrbuch des Werkbundes, 1912.

Abb. 2. Theodor Fischer: Inneres der Garnisonkirche in Ulm.
Nach dem Jahrbuch des Werkbundes, 1912.

Als vierter Wagnerschüler ist Robert Oerley zu nennen, der, wie Strnad, hauptsächlich durch den Bau von Gartenhäusern in Wien und von Landhäusern im Gebirge in Anspruch genommen wird. Reich abgestuft erscheint das Gartenwohnhaus seiner Hand in Hietzing, dessen Erdgeschoß eine eingezogene Veranda mit stilfreien Rundsäulen zeigt, wogegen seine Landhäuser, wie das zu Neubruck, durch ihre weitherabgezogenen Dächer auffallen.

Am entschiedensten von Wagners Schülern schwenkt Leopold Bauer (geb. 1872) zu den Jungklassizisten ab. Die Ungarisch-Österreichische Bank und das Theater der Fünftausend gehören zu seinen Wiener Hauptbauten. Seine ländlichen Wohnbauten, wie die Schlösser Roster und Zlin, und seine Wiener Stadtvillen sind fast alle mit balkontragenden Mittelvor-



Abb. 152. Alfred Messels Warenhaus Wertheim in Berlin. Nach Photographie von Dr. F. Stoedtner, Berlin. (Zu S. 410.)

sprüngen versehen, die von echt toskanischen Einzel- oder Doppelsäulen getragen werden. Daneben kommen aber auch selbständige Kapitellbildungen zur Geltung, an den Säulen des inneren Umgangs des Schlosses Roster bei Kolin z. B. niedrige Kapitelle mit einzelnen Akanthusblättern.

Während in Wien Otto Wagner an seinen Stadtbahnbauten den neuen Stil schuf, kam in Berlin Alfred Messel (1853—1909), der einsichtsvolle Erbauer des bahnbrechenden, in Stein und Eisen eine neue Monumentalität verkündenden Wertheimschen Warenhauses, das 1896 vollendet wurde, auf anderen Wegen zu einer ähnlichen Befreiung von den hergebrachten Stilarten. Messel, dem Behrendt ein Buch gewidmet hat aber auch Scheffler gerecht geworden ist, war in Darmstadt geboren, aber im Anschluß an Strack (S. 173) in Berlin beinahe ebenso bodenständig geworden wie Wagner in Wien; doch war er weit weniger umstürzlerisch gesinnt als dieser. Von der Überlieferung ausgegangen, kostete es ihm keine Überwindung, nachdem er einer neuen Aufgabe zuliebe für diese einen neuen Stil geschaffen, für Aufgaben alter Art auch zu der alten Überlieferung zurückzukehren. Als Altersgenosse seines Freundes Ludwig

Hoffmann (S. 275) hatte er in seinen älteren Schöpfungen, von denen das große Kaufhaus am Werderschen Markt (1886) und zahlreiche Wohnhäuser im Tiergartenviertel hervorzuheben wären, durchaus mit diesem an einem Strange gezogen. Das Wertheimsche Kaufhaus (Abb. 152) aber verband mit durchaus neuem, zweckentsprechendem und einander bestätigendem Innen- und Außenbau manche Einzelformen, wie das Stabwerk der Riesenfenster und die Auskehlungen und Rundstäbe der Hauptpfeiler, die gotischen Vorbildern entlehnt waren; und doch wirkt es, schmuckreich nur in seiner Rundbogenvorhalle am Leipziger Platz und in seinem bereits wieder anderen Anbau von 1904 an der Voßischen Straße, durchaus neuartig und zugleich überzeugend. Der Einfluß, den Messel durch diesen Bau gewann, war unbeschreiblich. Er selbst aber errichtete mehr im alten geschichtlichen Sinne 1898—1906 das Museum in Darmstadt, das sich, so modern es wirkt, an das maßvolle Barock des dortigen Residenzschlosses anschließt. In diesem Sinne führte er das Ballenstedter Rathaus mit heimatkünstlerischer Empfindung aus, versah er das Erbbegräbnis der Familie Rathenau in Berlin mit dorischen Halbsäulen, das Stallgebäude in der Viktoriastraße zu Berlin mit mächtigem Volutenschmuck. Im Geiste der Zeit des Brandenburger Tores aber entwarf er die Gruppe der Neubauten der Museumsinsel, deren Ausführung auf Messels Wunsch nach seinem Tode Ludwig Hoffmann übertragen wurde. Der reiche Entwurf Alfred Hauschilds (geb. 1841) in Dresden, der den 1. Preis erhalten hatte, mußte weichen.

Von den Jüngern und Nachfolgern Messels in Berlin, die Behrendt besprochen hat, erhob sich keiner zu überragender Größe; nur wenige aber, wie Heinrich Schweitzer in seinem Admiralitätspalast in der Friedrichstraße, dem Behrendt „grotesken Varietéstil“ zuspricht, wurden dem gesunden Durchschnittsempfinden der „Überlieferungsschule“ untreu.

Genannt sei noch Peter Jürgensen (geb. 1873; von der Baufirma Jürgensen und Bachmann), dessen märkische Dorfkirche in Hessenwinkel mit ihrem weitherabgezogenen Dach, in das die Fenster hineinragen, die bodenständige Überlieferung geschickt weiterbildet, während sein Rathaus in Berlin-Schöneberg, aus Sandstein mit rotem Ziegeldach und stattlichem, oben mit dorisierenden Halbsäulen belegtem Turm errichtet, klassizistische Erinnerungen weiterspinnt. Genannt seien ferner Paul Baumgarten, der schon entschiedener Jungklassizist ist, wegen seines palladianisch dreinblickenden Waisenhauses in der Viktoriastraße und seines Hauses Liebermann im Grunewald, dessen Mitte sich gastlich mit zwei ionischen Säulen öffnet, und der vielbeschäftigte Paul Mebes, zu dessen Hauptschöpfungen die klassizistische, mit dorischen und ionischen Säulen geschmückte und doch wieder ganz neuartig wirkende Oberrealschule zu Zehlendorf gehört. Auch Hermann Muthesius (geb. 1861), der namentlich als Kunstschriftsteller verdiente Meister, der von 1896 bis 1903 in England den Cottagestil, der den Innenbau nach außen kehrt, studiert hatte, gehört als geschätzter Landhausbaumeister in diese Reihe. Scheffler hat ihn gut gewürdigt. Landhäuser seiner Hand stehen in ganz Norddeutschland. Fest geschlossen in der Baumasse erscheint das Haus Cramer in Dahlem, dessen hohem Dach hohe Giebel mit gewellten Rändern entsprechen. An Barockgestaltungen ohne eigentlich barocke Linienführung erinnert sein Haus Rasch in Wiesbaden. Schlicht und zweckmäßig sind seine Kleinhäuser in den Gartenstädten bei Duisburg und zu Hellerau bei Dresden angeordnet. Einen höheren Flug nahm sein kuppelbekröntes Haus der Farbenschau auf der Kölner Werkbundausstellung von 1914. Als Schöpfer zahlreicher, reizvoll in sich befriedeter kleiner Landhäuser schließt Heinrich Straumer (geb. 1876 in Chemnitz), dem Jaumann und Wagenführ nachgegangen sind, sich den Berlinern an. Sein Haus Harkort in Dahlem und Haus

Tetzner in Chemnitz zeigen seine frische Art, sich ländlich dem Lande anzupassen. Auch die Neue Kirche in Dahlem, die biedermeiersche Baugesinnung verrät, die evangelische Kirche zu Wilmersdorf und die Paulikirche zu Chemnitz hat Straumer geschaffen.

Auf anderem Boden steht Oskar Kaufmann in Berlin, der, wie Otto Wagner in Wien, fast alle baugeschichtlichen Erinnerungen abstreift, um Neues in neuer Formensprache zu schaffen. Kaufmann, den Osborn, Breuer und Stahl gefeiert haben, ist vor allem Theaterbaumeister. Mit dem Hebbeltheater in Berlin begann er. Das Stadttheater in Bremerhaven mit seinem massig gegliederten Aufbau, seinen sanft geschwungenen Linien, seinen hohen, senkrecht gegliederten Fenstern, die unter dem geschweiften Dach durch Hochovalöffnungen ergänzt werden, war seine erste Hauptleistung. Noch eigenartiger ist sein Haus der Volksbühne in Berlin (Abb. 153), das ganz von innen nach außen gebaut, überhaupt keine geschaffene, sondern nur eine gewordene Außenseite zeigt. Groß geschweift, ist sie in der ausgebauchten Mitte mit mächtigen stilfreien Rundsäulen besetzt. Das schwere Bildwerk Metzners, das den Bau außen und innen schmückt, unterstützt seine neuartige Gesamtwirkung.

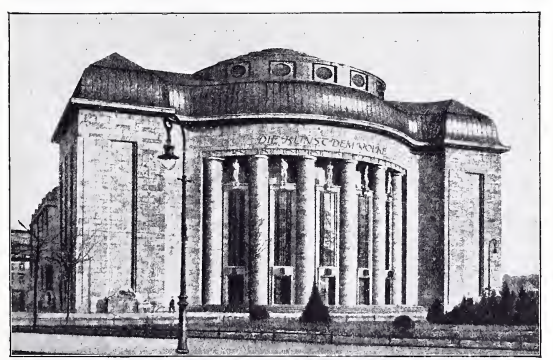


Abb. 153. Oskar Kaufmanns Volksbühne in Berlin.
Nach Wasmuths „Monatsheften für Baukunst" 1918/19.

Eine besondere Gruppe deutscher Baukünstler dieser Zeit, die wir, wenngleich ihre Entwickelung zum Teil von München ausging, am besten im Anschluß an die Berliner Schule kennenlernen, bilden die Maler, die zum Kunstgewerbe und mit anderen, die sich von Haus aus dem Kunstgewerbe gewidmet hatten, von diesem zur Baukunst übergingen. Als Autodidakten unter dem Einfluß des Kunstgewerbes bezeichnet Behrendt sie. Sie schufen aus der Mitte der neunziger Jahre heraus zunächst ein gesundes, an die vorausgegangene englische Bewegung anknüpfendes neues deutsches Kunstgewerbe, das seinen Stil für sich hat, kamen dann aber in der Baukunst, die einige von ihnen mit ihren neuartigen, für die Buch- und Goldschmiedekunst erfundenen, aus gebogenen Linien und leichten Pflanzengebilden bestehenden Zieraten verquickten, zu ähnlichen Ergebnissen wie die Berliner Durchschnittskünstler, die wir kennengelernt haben. Daß die Meister dieser Art dem Innenbau und seiner Ausstattung mit Wandschmuck und Hausrat eine fast noch größere Sorgfalt widmeten als dem Außenbau, versteht sich von selbst. Doch müssen wir ihre kunstgewerblichen Leistungen nach wie vor der Sondergeschichte der angewandten Kunst überlassen. Die Hauptkünstler, die uns in diesem Zusammenhang entgegentreten, sind, abgesehen von Joseph Olbrich (1867—1908), den wir schon unter den Wienern kennengelernt haben (S. 407), und von dem Flamen Henry van de Velde (geb. 1863), dem wir, obgleich er hauptsächlich in Deutschland gewirkt hat, erst

unter den Niederländern näher treten wollen (S. 426), Hermann Obrist, Otto Eckmann, Paul Schultze-Naumburg, Richard Riemerschmied, Peter Behrens, August Endell, Bernhard Pankok, Bruno Paul und Albin Müller.

In bezug auf den Linienschwall, den einige dieser Meister, wie gesagt, anfangs von ihrem Kunstgewerbe auf die Baukunst übertrugen, unterscheidet man die Vertreter der abstrakten Linienkunst, an deren Spitze jener Belgier van de Velde steht, von den Freunden der aus natürlichen Pflanzengebilden hervorgegangenen Linienbewegung, die man in Deutschland als „Jugendstil" im engeren Sinne bezeichnet. Von Haus aus schloß dieser freilich auch den abstrakten Linienschwall nicht aus. Als Vater dieses deutschen „Jugendstils" ist der Hamburger Otto Eckmann (1865—1902) anzusehen. Die Bilder und Randverzierungen, die er 1896 und 1897 für die Münchener Zeitschrift „Jugend" lieferte, gaben dem Stil seinen Namen. Gebaut hat Eckmann nicht; aber seine Deckenmalerei des Zimmers eines Berliner Hauses (Abb. 154) ist das beste Beispiel geschmackvoller Anwendung des Jugendstils in der Raumkunst. Seine Übertragung auf die Steinbaukunst werden wir namentlich in Dresden weiterverfolgen. Zu den Hauptneuerern gehörte von Anfang an Hermann Obrist (geb. 1862), der Schweizer von schottischer Mutter ist; Scheffler bezeichnet ihn geradezu als den Vater der Bewegung. Zuerst erregten die nach seinen Entwürfen angefertigten Spitzen großes Aufsehen. Er behandelte die Form durchaus nach eigenem, von allen Gesetzen unabhängigem Empfinden, um nicht zu sagen Gutdünken. Wenn man sagt, seine Formen ständen zwischen der Gotik und dem Rokoko, so könnte man auch sagen, sie seien jungbarock. Von allen Naturformen „abstrahieren" sie völlig. Aus anscheinend chaotischem Gewühl heben sie sich, wie plastisch in weichem Stoffe modelliert, in freiem Drange harmonisch hervor. Baukünstlerisch hat Obrist seine Formensprache namentlich in einer Reihe von Grabmälern und Brunnen verwertet. Seinem Brunnen im Hof des Kunstgewerbemuseums in München (Abb. 155) hat H. van de Velde einen besonderen Aufsatz gewidmet.

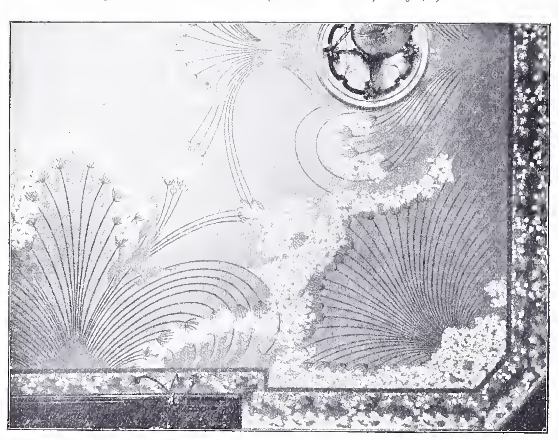


Abb. 154. Jugendstil-Zimmerdecke von Otto Eckmann.
Nach G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes.

Unter Eckmanns und Obrists Einfluß entwickelte sich August Endell (geb. 1871). Gerade er stattete seine früheren Berliner Wohnbauten, Möbel und Gewebe mit überreich bewegten Flächenverzierungen im Sinne des Jugendstils aus. Namentlich die im Stuck

ausgeführten Algen- und Polypenzieraten und ähnlichen Verschlingungen an seinem Sanatorium auf Föhr (1898), seinem Bunten Theater (1901) und seinen Festsälen an der Rosenthaler Straße in Berlin (1905—06) zeigen ihn von dieser Seite. Beruhigter erscheint sein Stil in der Trabrennbahn in Mariendorf bei Berlin (1910) und in seinem Landhaus in Nowawes bei Potsdam, mit dem auch er in die alte Überlieferung wieder einlenkt.

Unter ähnlichen Einflüssen entwickelte sich der Westfale **Bernhard Pankok** (geb. 1872), der seinen maßvollen Jugendstilgeschmack hauptsächlich bei der Innenausstattung von Wohnungen spielen ließ, aber auch im Außenbau seinen Häusern etwas wie eine fein durchbrochene Spitzenhaube aufsetzte. Wohlverdienten Ruhm erntete der Meister als Maler schlichter, ausdrucksvoller Bildnisse, denen expressionistische Züge noch ganz fern liegen.

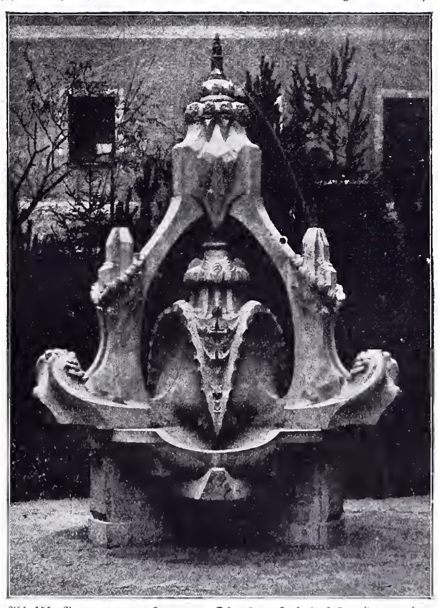
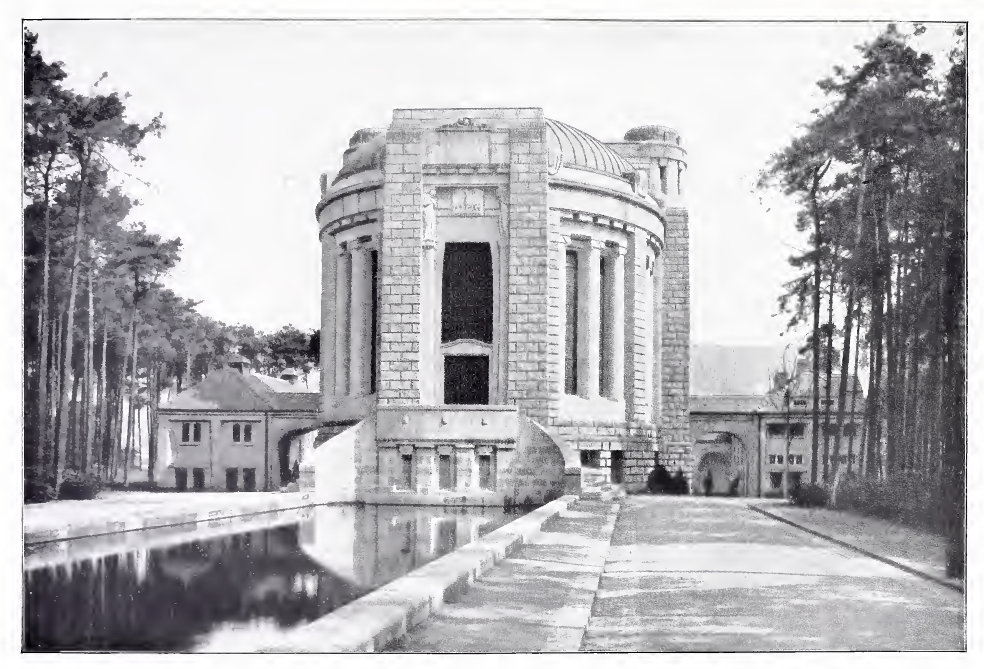


Abb. 155. Brunnen von Hermann Obrist im Hofe des Kunstgewerbemuseums zu München. Nach „Kunst und Künstler", 1914.

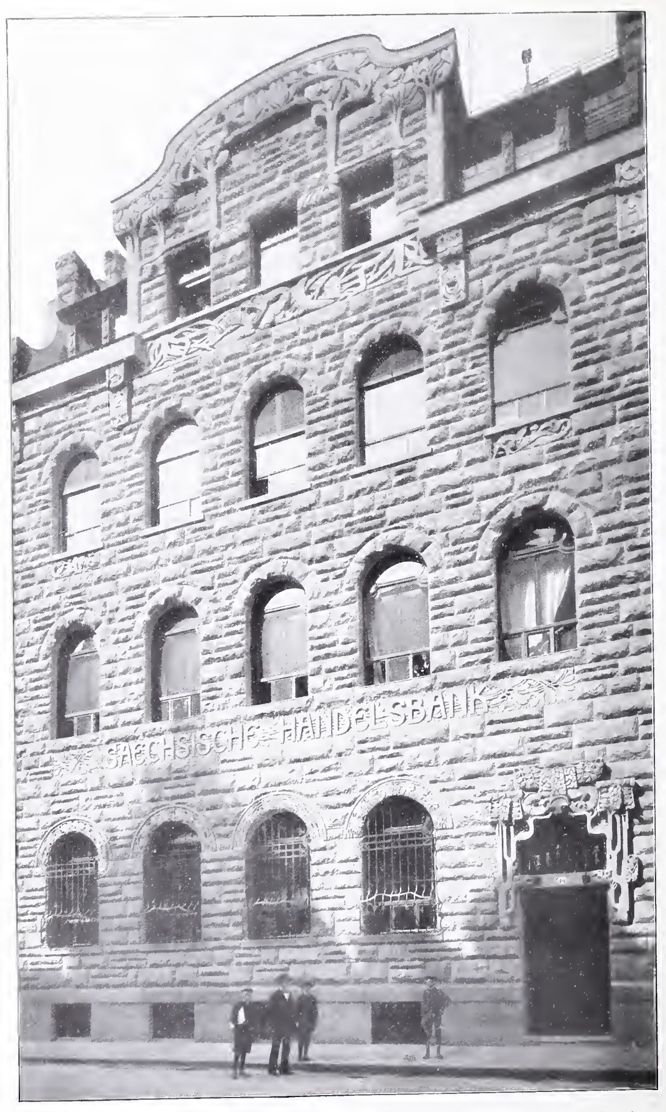
Paul Schultze-Naumburg (geb. 1867) verteidigte die Wiederanknüpfung an die Biedermeierzeit und schuf in diesem Sinne namentlich in Mitteldeutschland eine Reihe ansprechender Guts- und Landhäuser. **Bruno Paul** (geb. 1874) und **Albin Müller** (geb. 1871) zählen zu den geschäftigsten, aber ruhigsten, auf Zweckmäßigkeit, Klarheit und Geschmack ihrer Wohnbauten am meisten bedachten Baukünstlern dieser Reihe. Albin Müller gehört zu den von dem kunstsinnigen Großherzog Ernst Ludwig nach Darmstadt berufenen Meistern, die hier eine immer mit Geschmack dem Neuen zugewandte Künstlerniederlassung gründeten. Müllers eigenes Haus in Darmstadt ist, nur durch den Seitenwindfang gegliedert, ein Muster von schlichter Wahrheit des Grundrisses und Aufbaues ohne jeden Verlegenheitszierat; und seine Miethäusergruppe unter der Mathildenhöhe hat vorbildlich gewirkt. Bruno Paul, dem Popp ein Buch gewidmet, hat in ganz Deutschland eine Fülle geschmackvoller, ziemlich gleichmäßiger Landhäuser und Stadtvillen errichtet, die zu jenem Überlieferungsstil und von diesem zum Jungklassizismus hinüberleiten. Wir erinnern an das schloßartige Haus Hainerberg im Taunus, an dessen Gartenseite Geländerterrassen zu einem Teich herabführen. Jungionische Halbsäulen fassen hier die beiden Geschosse zusammen. Balkentragende Vorsprünge mit glatten dorischen Säulen aber schmücken Villen seiner Hand in Wiesbaden, Berlin und Frankfurt. Seine tadellose, im Innenbau klar und ruhig wirkende Kunst hat schon wieder einen akademischen Anstrich

Weitaus der bedeutendste der von der Malerei und dem Kunstgewerbe ausgegangenen Architekten ist der Hamburger Peter Behrens (geb. 1868), über den z. B. Hoeber, Scheffler, Franz und Schäfer geschrieben haben. Seine Gemälde und Farbenholzschnitte, seine Zeichnungen für die Buchkunst und für ganze Hauseinrichtungen waren die Vorstufen seiner Baukunst. Behrens' Verzierungsstil verschmäht jeden Anschluß an Naturgebilde; er will, gestützt auf seinen Baustoff, rein geometrisch und konstruktiv wirken, bildete also die Lehren seines Landsmanns Semper selbständig weiter. Von München, wo er seit 1897 weilte, wurde er 1900 in die Künstlerkolonie nach Darmstadt, wo das Haus Behrens ihn bereits in voller Eigenart zeigt, von dort 1903 als Direktor der Kunstgewerbeschule nach Düsseldorf berufen; später siedelte er nach Berlin über; 1922 wurde er nach Wien berufen. In seinen eigentlichen Bauten geht Behrens stets von der geistigen Vorstellung aus, die er verkörpern will. Daß er das Haus des Archäologen Th. Wiegand in Dahlem in einem jungklassizistischen Stil mit seinen auch hier glatten dorischen Säulen hielt, und daß er das Bootshaus der Rudergesellschaft Elektra in Oberschöneweide im ländlichen Gegenwartsstil mit Berücksichtigung der besonderen Bedürfnisse des Wassersports erbaute, ist natürlich genug. Sein kaiserlich deutscher Botschaftspalast in Petersburg aber, dessen Schauseite durch 14 mächtige halbsäulenartige Pfeiler mit kleinen Deckplatten durchaus senkrecht gegliedert und mit aller Wucht einer fast altägyptisch wirkenden Machtentfaltung ausgestattet ist, gehört zu den strengsten Monumentalbauten der Zeit Wilhelms II. Vor allem steht Behrens an der Spitze der deutschen Architekten, die großen Fabrikanlagen durch rhythmische Massenwirkung, selbstverständliche Schmucklosigkeit und zweckentsprechende Gliederung die feierliche Würde ernster, rastloser Arbeit geweihter Stätten verliehen. Gerade in seinen vorbildlichen Gebäuden dieser Art wurde die Zweckform durch das innere Gesicht des Meisters zur vollendeten Kunstform. Behrens' Hauptschöpfungen dieser Art sind die Bauten der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft am Humboldthain in Berlin, das Verwaltungsgebäude der Mannesmannwerke in Düsseldorf und der Automobilgesellschaft in Oberschöneweide. Ein Idealbau des Meisters war seine Festhalle auf der Werkbundausstellung (1914) in Köln (Tafel 39, Abb. 2). In ihr sprach sich antike Baugesinnung ohne antike Einzelformen aus. An der Gartenstadt- und Kleinsiedelungenbewegung endlich beteiligte Behrens sich durch die Schöpfung der Gartenstadt Lichtenberg bei Berlin und der Arbeiterkolonie der Blancke-Werke in Merseburg. Seine Einsicht wirkt überall stärker als seine Einbildungskraft.

Zwischen Wien und Berlin suchte Dresden während dieses Zeitraums sich durch die Berufung süd- und norddeutscher Architekten als Stadtbaumeister und als Lehrer der Technischen Hochschule oder der Kunstakademie in höherem Maße an der neuzeitlichen Entwickelung der Baukunst zu beteiligen, als die Aufgaben reichten, die es zu vergeben hatte. Die Baumeister, die auf Wallot (S. 273 und 275) folgten, pflegten daher meist nur wenige Jahre in Dresden auszuhalten. Wallots berühmtester Schüler, der Rheinländer Wilhelm Kreis (geb. 1873; S. 419), der seinem Meister bei der Innenausstattung des Ständehauses erfolgreich zur Seite gestanden und sich dann durch die massigen Bismarckfeuertürme auf verschiedenen Höhen Deutschlands (bei Dresden einen an jedem Elbufer) einen Namen gemacht hatte, nahm eine Berufung nach Düsseldorf an. German Bestelmeyer (geb. 1874), der von München kam, wurde, wie später Poelzig (s. unten), der in Breslau gewesen war, von Dresden nach Berlin fortberufen; 1922 aber kehrte er nach München zurück. Der Bremer Fritz Schumacher (geb. 1869), der in Dresden in seinem Krematorium (Taf. 41) einen wunderbar der landschaftlichen Umgebung angepaßten, von allen historischen Formen losgelösten,



Tafel 41. Fritz Schumachers Krematorium in Dresden (Vorderansicht). *Nach „Dekorative Kunst“, 1912*



Tafel 42. Schilling und Gräbner: Fassade der Sächsischen Handelsbank (jetzt „Deutschen Bank“) in Dresden. *Nach Photographie.*

aber zugleich aus dem Bedürfnis und aus der Phantasie eines echten Künstlers entsprungenen kleinen Edelbau geschaffen hatte, folgte einem Rufe nach Hamburg, wo wir seine reiche dortige künstlerische Tätigkeit verfolgen werden (S. 418). (Hans Erlwein 1872—1914), der Oberbayer, der 1905 von Bamberg nach Dresden berufen wurde und 1914 durch einen Kraftwagenunfall in Frankreich sein Leben verlor, hatte sich, nachdem er sich aus seinen geschichtlich belasteten Anfängen herausgearbeitet, schon vor seiner Ankunft in Dresden zu einem geschickten Vertreter jener Richtung entwickelt, die die Überlieferung da wieder aufnahm, wo sie im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts unterbrochen worden war. In Dresden gab er dem Theaterplatz durch die Verlegung und Neugestaltung des „italienischen Dörfchens" in Verbindung mit der neuen Augustusbrücke, an der auch Kreis mitgearbeitet hatte, eine neue, monumentale Haltung; von seinen übrigen Dresdner Schöpfungen zeichnet sich sein Schlachthof im Ostragehege durch malerische Anpassung an die landschaftliche Umgebung, sein König-Georgs-Gymnasium am Fiedlerplatz durch übereinstimmende Klarheit des Grundrisses und Aufrisses, durch großzügige Massengliederung und vornehme Schmuckformen aus. Im wesentlichen sein Werk sind dann auch die klassizistischen jungionischen Säulenhallen des neuen städtischen Kunstausstellungsgebäudes in Dresden.

In Dresden geblieben von den dorthin berufenen Baukünstlern ist Martin Dülfer (geb. 1859), der, Schlesier von Geburt, Berliner und Münchner seiner künstlerischen Erziehung nach, zu den vornehmsten deutschen Baukünstlern jener Art gehört, die, von der Anknüpfung an örtliche Überlieferungen des 18. Jahrhunderts ausgegangen, im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die Befreiung von allen geschichtlichen Bauformen auf ihr Banner schrieben, um im zweiten Jahrzehnt desselben Jahrhunderts allmählich wieder alte klassische Formen, wie namentlich die Säulenfronten, mit ihrem modernen Empfinden zu vereinigen. Dülfers frühere Richtung veranschaulichen sein Kainz-Saal (Tonhalle) von 1898 und sein barockes Haus der „Allgemeinen Zeitung" von 1900 in München. Seine Entwickelung bis 1910 hat Max Creutz geschildert. Dülfers Hauptschöpfungen sind Theaterbauten. Wirkt sein Theater in Meran (1899—1900) bei aller Selbständigkeit der Einzelformen noch südlich-klassizistisch-heiter, so zeigen seine beiden machtvollen, wesentlich eigenartigen, von allen kunstgeschichtlichen Erinnerungen befreiten Theater in Dortmund (1903) und in Lübeck (1902; Abb. 156) ihn in der ganzen Großzügigkeit seiner Gesamtformenbildung und der ganzen Frische und Fülle seiner Einzelgestaltungen. Im Jahre 1906 nach Dresden berufen, ist das Glück ihm hier weniger hold gewesen. Bei fast allen folgenden großen Theaterbauwettbewerben erhielt Dülfer Preise, aber nicht die Ausführung. Selbst auf den Bau des Dresdener Schauspielhauses, der ihm wenigstens zum Teil übertragen war, verzichtete er schließlich. Auch Dülfers reizend abgemessene Villen Schenk in Freiburg i. Br. (1905) und Philipson in Osnabrück (1907), die sich fein dem verschiedenen örtlichen Grundgefühl anpassen, gehören zu den besten ihrer Art. Die einzige große Schöpfung, die ihm in Dresden vergönnt worden, war eines der Hauptháuser der Neubauten der Technischen Hochschule an der Ecke der George Bähr- und der Bergstraße. Der Backsteinbau mit weißen Steineinfassungen gehört in der Neuheit seiner Massengliederung, dem Adel seiner Verhältnisse und der feinen Durchbildungen aller Einzelheiten zu den vornehmsten Schöpfungen dieser Richtung. Der massive, von der Meridiankuppel bekrönte Kupferturm bedrückt den Bau nicht, wie das gerade in Dresden manche ähnliche, eine zeitlang übliche geschlossene Kupfertürme in ihrer massiven Schwere tun, sondern hebt ihn stilvoll mit empor. Der Schwabe E. Högg (geb. 1867) endlich, der 1911

nach Dresden berufen wurde, hatte seine Hauptleistungen in Bremen geschaffen (S. 419). In Dresden rührt z. B. der Neubau der Fabrik Heinrich Ernemann auch von ihm her.

Von den einheimischen Dresdener Baumeistern können hier nur noch wenige hervorgehoben werden. Nennen wir Oswin Hempel, der auf der Kölner Werkbundausstellung 1914 mit einer hübschen Laubengangstraße vertreten war und in der Nähe Dresdens das frei klassizistische Landhaus Wolf zu Cosmannsdorf geschaffen hat, Otto Schubert (geb. 1876), der in der Umgegend Dresdens eine Reihe feiner und moderner, im Überlieferungsstil gehaltener Landhäuser — unter andern das Haus Hans Wolfg. Singers — geschaffen, Heinrich Tscharmann (geb. 1859), den Schöpfer des vornehmen großen Gartenwohnhauses Comeniusstraße 32, das etwa den Stil Bruno Pauls mit freieren, plastischeren Einzelformen ausgestattet zeigt, und Oskar Kramer, den Schöpfer des eigenartig trutzigen, an deutsche Renaissance nur entfernt anknüpfenden Landgerichts am Münchener Platz, das man mit seinen Felsenausbauten und seinem schweren Kupferturm als expressionistisch zu bezeichnen versucht ist, so bleiben uns noch die Meister zweier Baukünstlerfirmen in Dresden zu besprechen, die zu ihrer Zeit viel beigetragen haben, dem neuen Dresden sein neues Gepräge zu geben, William Lossow (1852—1914), der anfangs mit Viehweger mehr in der alten historischen Richtung, später mit Hans Max Kühne mehr im Sinne der Wiederanknüpfung an den Stil unserer „guten alten Zeit" arbeitete, gehörte zu den am meisten geschätzten Dresdener Baumeistern. Lossow und Viehweger bauten noch 1900 die Garnisonkirche in Dresden-Neustadt in durchaus historisch gemeintem romanischen Stil, das Viktoriahaus in Dresden ganz im Stile der deutschen Renaissance, dann aber die prächtige, mit echtem Material prunkende Landständische Bank in Dresden schon in selbständiger und mit ganz neuen freien Einzelformen an Renaissancevorbilder anklingender Formensprache. Lossow und Kühne sind unter anderem die Schöpfer des neuen, etwas schwerfälligen Dresdener Schauspielhauses und unter Mitwirkung Rudolf Bitzans des großartigen Leipziger Hauptbahnhofs, der bei all seiner Zweckmäßigkeitsschönheit (klassizistische) ionische Halbsäulen nach außen kehrt. Hans Max Kühne (geb. 1874) hielt seine vornehmen Bauten der Abteilung „Der Mensch" auf der Hygiene-Ausstellung von 1911 in durchaus jungklassizistischem, dorischem Stil. Im öffentlichen und im Privatbau ist er reichlich beschäftigt.

Größeren Einfluß auf die Entwickelung des deutschen Baustils dieser Zeit hatte die Baufirma Schilling und Gräbner. Rudolf Schilling (geb. 1853), ein Sohn des berühmten Bildhauers (S. 277), vertrat in ihr mehr die eigentliche Baukunst, Julius Gräbner (1859 bis 1917), ein unerschöpflicher Erfinder und feiner Zeichner neuer Schmuckformen, mehr die Verzierungskunst. Im Anschluß an Eckmann und seine Nachfolger bildete Gräbner den Jugendstil zu einem neuen „Baumstil" weiter, ohne, wie es scheint, sich eines Zusammenhangs mit dem sächsischen Baumstil des 16. Jahrhunderts (Bd. 4, S. 158 und 161) bewußt zu sein. Diese Verzierungsweise, die wir in anderer Art an Olbrichs Ausstellungshaus in Wien fanden, ist, wenn wir richtig sehen, in keiner anderen Stadt so eindringlich — um nicht zu sagen aufdringlich — in die Großbaukunst verpflanzt worden wie in Dresden. Begonnen hatten Schilling und Gräbner mit Bauten wie ihrem großen Speise- und Kaffeehaus am Pirnaischen Platz noch ganz im hergebrachten prunkenden Barockstil der bösen alten Zeit, mit ihrem Rathaus in Dresden-Löbtau (1867—94) in schmucker, fast zierlicher deutscher Renaissance, und mit ihrer schönen Lutherkirche in Zwickau in recht selbständig durchgearbeitetem romanischen Stil. In den Schmuckplatten am Turmportal dieser Kirche treten schon die Liniengewinde der neuen Verzierungsart hervor. Bei der Erneuerung des Inneren der Dresdener Kreuzkirche nach

ihrem Brande wandten Schilling und Gräbner 1901 den neuen „Baumstil" im Deckenschmuck etwas spielerisch, aber voll entwickelt an; Wurzel, Stamm und Zweigverästelungen bilden die Jugendstil-Liniengewinde, denen das Baumlaub Ruhe und Halt zu verleihen sucht; und 1901 schufen sie auch das Haus der Sächsischen Handelsbank (jetzt Teil der Deutschen Bank; Taf. 42), dessen Zierflächen innerhalb der schweren Rustika Musterbeispiele desselben Baum- und Blattstils sind. In einigen Zierfeldern an frühgermanische und keltische Bandgeflechte erinnernd, schließt dieser Schmuck sich im oberen Friesband wieder zu einer gedrungenen Gruppe großblätteriger Bäume zusammen. Auch an den Säulenkapitellen im Inneren dieses Bankhauses und am Äußeren der Pirner und Franzschen Erzgießerei in Dresden-Löbtau verwandten

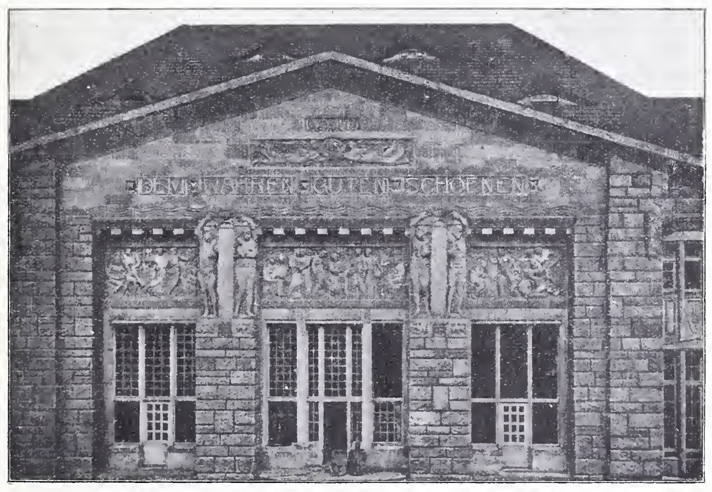


Abb. 156. Martin Dülfers Fassade des Stadttheaters in Lübeck. Nach Photographie.

Schilling und Gräbner diese Zierweise, deren Wert im Großbau freilich oft zweifelhaft erscheint. Aber gerade in jenem Bankhause wird man ihr einen eigenartigen Reiz nicht absprechen. Nach 1903 überließen Schilling und Gräbner diese Schmuckformen den Nachahmern. Ihr Stadtwohnhaus des Amtsgerichtpräsidenten Becker von 1905 in der Querallee in Dresden ist ein ebenso frei wie vornehm und ruhig gegliederter Neubau, dessen Außenpfeiler in einer neuen, in Dresden besonders beliebt gewordenen Weise verziert sind. Stehende kartuschenartig umrahmte Rechteckfelder werden in der ganzen Höhe der Ständerfläche unverkettet übereinandergereiht. Schilling und Gräbners Christuskirche in Strehlen (1906) aber ist mit ihren ausgebauchten, fein gegliederten Seitenwänden, ihren kleinen, mit überriegelten Kegelhauben bedeckten Vordertürmen, ihrem hohen, ebenso bedeckten, von goldenen Kreuzen betrönten Hauptturmpaar und ihrem vornehm durchgebildeten Innern eine in ihren Einzelformen von allen baugeschichtlichen Erinnerungen befreite und doch anheimelnd kirchlich wirkende Neuschöpfung. Die zahlreichen geschmackvollen Villenbauten der Firma, der Rudolf Schillings

Sohn, Otto Schilling, nach Gräbners Tode beitrat, können hier nicht aufgezählt werden. Einen Fortschritt im Sinne des beruhigten Zeitgeschmacks aber vertrat das 25 Achsen breite und mit den Dachräumen sechs Geschosse hohe Verwaltungsgebäude der Dresdener Ortskrankenkasse am Sternplatz (1913—14), dessen Treppenhaus sich still und großzügig entfaltet.

Endlich dürfen wir für Dresden Heinrich Tessenow (geb. 1876) in Anspruch nehmen, den Meister, den Behrendt als den Begründer und Hauptvertreter der neuen „Primitiven" nennt, während Scheffler ihn als Reformator bezeichnet, neben dem selbst Muthesius und Riemerschmied als Romantiker erscheinen. Er war Schüler Dülfers in Dresden gewesen und hatte sich eine Zeitlang Schultze-Naumburg angeschlossen, wandte sich dann aber in Dresden der ehrlichsten und schmucklosesten Schlichtheit zu, die nur die einfachsten Baugesetze gewissermaßen kristallisiert und verkörpert. In Hellerau bei Dresden schuf er eine Reihe mustergültiger kleiner Einfamilienhäuser, vor allem aber das Dalcrozesche Institut mit seiner schlicht-vornehmen Fest- und Spielhalle, in der nach Behrendts Ausdruck „stille, zarte Verhältnismusik erklingt". Tessenow ist vor kurzem einer Berufung nach Dresden gefolgt.

Von Dresden nach Hamburg aber führt uns Fritz Schumacher (geb. 1869), dessen poesievollste Schöpfung bisher das Dresdener Feuerbestattungshaus (S. 414) geblieben ist. Nach Hamburg berufen, aber rief er hier neben dem Schleswiger Fritz Höger eine Umwälzung des ganzen Bauwesens auf der Grundlage jener Überlieferungskunst im besten Sinne des Wortes hervor, die, an bodenständige Baustoffe und heimatliche Vorbilder anknüpfend, diese im Sinne moderner Baugrundsätze selbständig weiterbildete. Schumacher fielen die staatlichen und behördlichen Aufträge zu. Höger widmete sich besonders dem Bau großer Geschäftshäuser, für die er mustergültige neue Gestaltungen erfand. Den heimischen Backsteinbau benutzten beide als Hauptmaterial, das nur hier und da mit Sandstein verbrämt wurde. Höger, den z. B. Jakstein und Westheim gewürdigt haben, zog vorzugsweise die Bildhauerkunst als schmückende Schwester heran. Schumacher, über den z. B. Fritz Stahl und J. Scharvogel geschrieben haben, wußte, wo es angebracht war, die Eintönigkeit des Backsteinbaues durch reichere Gliederung, feiner abgewogene Verhältnisse und selbständige, dem Material entlehnte und mit Formsteinen und glasierten Ziegeln arbeitende Schmuckformen und Schmuckfarben zu beleben. Beider Kunst ist gesund bis ins Mark und entbehrt doch nicht verfeinerter künstlerischer Reize. Beide werden dem Einzelhaus gerecht und haben dabei doch stets das Ganze im Sinne echter Städtebaukunst im Auge. Hervorgehoben seien von Schumachers Hamburger Bauten die Kunstgewerbeschule mit ihren drei durch ionisierende Pilaster mit Hängekranzkapitellen zusammengefaßten Obergeschossen, ihrem wagerecht gebrochenen Mansardendach, ihrer kleinen, von schlichten Backsteinpfeilern getragenen Eingangstür und ihrem großartig schlichten Treppenhaus; das trutzig massige Lotsenhaus mit seinem noch massigeren Viereckturm und dem kleinen, schräg überdachten, auf schlichten Rundsäulen ruhenden unteren Umgang und das Gewerbehaus, das mit seinen Rundbogenarkaden vor dem Eingang, seinen Blendbogenarkaden an den Seitenflügeln, die von geschweiften Hochgiebeln bekrönt werden, fast einen barocken Eindruck macht. Auch die Technische Lehranstalt mit ihrem feinen, von Pfeilern mit Standbildernischen eingefaßten Eingang und das Haupthaus im Stadtpark mit seinem halbkuppelartigen Kupferdach und seinem reichen, feinen Reliefschmuck gehören zu Schumachers reizvollsten Hamburger Bauten. Die berühmtesten Geschäftshäuser Högers sind das siebenstöckige fensterreiche Rappoldhaus mit seinem barock gewellten Hochgiebelrand, seinen Backsteinlauben und seinem plastischen Schmuck im Sinne deutscher Renaissance und das Klöpperhaus

am ehemaligen Schweinemarkt mit seinen launigen Fresken aus dem Kaufmannsleben von Karl Walser und seinem ruhig schönen Bildwerkschmuck aus dem Tierleben von August Gaul.

Verweilen wir noch einige Augenblicke im Norden, so treffen wir in Bremen neben dem Schwaben E. Högg (vgl. S. 415), dem Schöpfer selbstempfundener ländlicher Kirchen mit überwiegenden Dächern und niedrigen Wänden, niedersächsisch anmutender Landhäuser und der schönen Backsteinpfeilerhalle der hochgegiebelten Friedhofskapelle Lilienthal bei Bremen, namentlich Fr. Gildemeister, der hier als hervorragender Gartenarchitekt innerhalb der neuen geradlinigen Richtung mit weiten Flächen und bepflanzten Ecken und Rändern tätig ist. In Hannover aber vertritt Karl Sieberecht die neue Richtung in Wohnbauten, wie dem Herrenhause Auermühle mit seiner zugleich als Treppenraum dienenden Wohndiele, aber auch in modernen Fabrikanlagen wie der massig getürmten Bahlsenschen Keksfabrik.

An den Rhein führt uns zunächst Bruno Schmitz, der 1856 in Düsseldorf geborene Meister der wuchtigen neudeutschen Denkmalskunst. Schmitz gehört zu den Künstlern, die um 1895 alle historischen Formen von sich wiesen, um mit selbständigem Formensinn und großzügiger Baugesinnung Neues zu schaffen. Bekannt im ganzen Deutschen Reich wurde er vor allem durch seine großen, im Verein mit tüchtigen Bildhauern seiner Zeit ausgeführten Kaiserdenkmäler, die sich in majestätischen Terrassenbauten und wuchtiger Massengliederung erheben; 1896 wurde das gewaltige, von einer Kaiserkrone bekrönte Bauwerk des Kyffhäuserdenkmals (Bildhauer N. Geiger und E. Hundrieser), in demselben Jahre das Kaiserdenkmal auf dem Wittekindberge über der Porta Westfalica (Bildhauer Zumbusch), 1897 am deutschen Eck in Koblenz sein Kaiserdenkmal (Bildhauer Hundrieser) enthüllt, dessen 22 m hoher Unterbau im Halbkreise von einer wuchtigen Pfeilerhalle umschlossen wird. Im Jahre 1895 aber erhielt Schmitz den Auftrag, das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig zu schaffen, das erst 1913 enthüllt wurde. Der mächtige Terrassen- und Stufenbau bildet inwendig einen hohen, in verschiedenen sich nach oben verengenden Kreisgalerien zugänglichen Steilkuppelraum, von außen aber, oben mit einer Aussichtsplatte bedeckt, in verschiedenen sich verjüngenden Absätzen ansteigend, eine Art Stufenpyramide, die an fernher kommende Überlieferungen erinnert. Die machtvollen, aber ungeschlachten Kolossalbildwerke Franz Metzners, die den Bau inwendig füllen und seinen obersten Absatz im Kreise umgeben, lassen sich nicht von ihm loslösen. Man kann, wie man getan, den „Furor Teutonicus" in diesem Riesendenkmal verkörpert sehen; aber es wird niemand verdacht werden, wenn er sich das Ganze etwas weniger ungefüge wünschen möchte. Von den übrigen Bauten Bruno Schmitz' gehört das Speisehaus Rheingold in Berlin, wohin der Meister schon 1898 übersiedelte, in der festen Geschlossenheit und doch innerlichen Freiheit seiner Bau- und Schmuckformen zu seinen glücklichsten Schöpfungen.

Wilhelm Kreis (S. 414) entwickelte sich in Düsseldorf zu einem Hauptvertreter der Richtung, die alte Überlieferungen selbständig wieder aufnahm und schließlich in dem wuchtigen Jungklassizismus endete. Schon sein schlichtes Rathaus in Herne, dessen Erdgeschoß auf Rundbogen ruht, während seine Obergeschosse durch vier basenlose, mit ionischen Kapitellen versehene Pfeiler zusammengehalten werden, wirkt klassizistisch; noch klassizistischer bei aller ursprünglichen Wucht das mit rundturmartigen Eckvorsprüngen versehene, 1910—12 entstandene Provinzialmuseum in Halle, dessen schöner Binnenhof im Viereck durch alle Geschosse von flachgedeckten dorischen Säulengalerien umzogen wird. Die breite Eingangsvorlage ist mit ionischen Säulen, ihr Mittelaufsatz sogar mit annähernd korinthischen Säulen geschmückt. Die Flügel von Kreis' Teehaus auf der Kölner Werkbundausstellung, dessen Mittelbau

rund war, zeigten ausgesprochene Tempelfronten (Taf. 43, Abb. 2). Mit glatten dorischen Säulen schmückte Kreis den Hauptbau der Düsseldorfer Ausstellung von 1915. Bedeutsame Neuschöpfungen sind seine großen Warenhäuser in Köln, Düsseldorf und Elberfeld; an der Industriebaukunst unserer Zeit aber beteiligt er sich z. B. durch den Zweckbau der Jüngstschen Maschinenfabrik in Düsseldorf, der de Fries eine großzügige, fast „kristallinische" Wirkung nachsagt.

Neben Kreis arbeiteten in Düsseldorf z. B. Friedrich Becker, der Meister der kreisrunden Luftschiffahrtshalle und der giebeltempelartigen Sporthalle der Kölner Werkbundausstellung von 1914, und E. Fahrenkamp, der Schöpfer des Krefelder Theaters, dessen große Eingangshalle von sechs ausnahmsweise wieder einmal korinthischen Säulen getragen wird. Als ein rheinischer Hauptvertreter der Siedelungsbaukunst aber erwies sich G. Metzendorf (geb. 1866) in Essen, der Schöpfer des niederrheinischen Dorfes auf der Werkbundausstellung, dessen Hauptschöpfung (seit 1901) die Gartenstadt Margarethenhöhe bei Essen mit ihren originellen Marktfassaden, ihren Reihen- und Einzelhäusern von ebenso zweckmäßiger wie ansprechender Bauart ist. Schließlich wurde Fritz Schumacher (S. 414, 418) von Hamburg nach Köln berufen, um dessen niedergelegte Festungswerke in baukünstlerisch vornehme Stadtanlagen zu verwandeln.

Im Süden des Deutschen Reiches stehen München und Stuttgart, denen Karlsruhe und Darmstadt folgten, an der Spitze der baugeschichtlichen Bewegung. Dem Übergang gehören noch Max Littmann (geb. 1862 in Chemnitz) und Richard Heilmann (geb. 1852) an, die weniger in der Formensprache als in der Anlage als Neuerer auftraten. Ihr Prinzregententheater in München von 1901, das nach dem Vorbild des von Otto Bruckwald (1841 bis 1904) errichteten Festspielhauses in Bayreuth zu der antiken Form des Aufbaues des Zuschauerraums (Bd. I, S. 273, 341) zurückkehrt, wurde als umstürzende Tat empfunden. Littmanns neue Stuttgarter Theater aber, „das kleine Haus" mit seinen vier glatten korinthischen Säulen im Giebeleingang und „das große Haus", das den ausgebauchten Zuschauerraum mit sechs Paaren ionischer Eckkapitellsäulen nach außen kehrt, stehen in jeder Hinsicht auf dem Boden der guten alten Überlieferung; und dasselbe gilt von Littmanns neuem Kurhaus in Kissingen, das außen mit korinthisierenden Doppelsäulen, innen mit toskanisierenden Erdgeschoßpilastern unter ionischen Eckkapitellsäulen prangt.

Als erster der Neuerer tritt in München Theodor Fischer von Schweinfurt (geb. 1862) hervor, dessen Lebenswerk Baumgärtel zusammengefaßt hat. Ausgegangen von dem Neubarock seines Lehrers Thiersch (S. 271), lernte er unter Wallots Leitung die Überlieferung mit eigenem Empfinden zu erneuern, gelangte aber schon bald wenigstens grundsätzlich zur vollen Befreiung, wenn auch nicht von baugeschichtlichen Erinnerungen, so doch von baugeschichtlichen Vorbildern. Dem Geiste jeder Bauaufgabe sucht er nicht nur die Raumgestaltung, sondern auch die Formensprache abzugewinnen. Das Äußere seiner Bauten spiegelt ihr Inneres wider. Von 1889 bis 1901 arbeitete Fischer in Dresden und in München; 1901—08 wirkte er als Lehrer an der Technischen Hochschule in Stuttgart; dann kehrte er nach München zurück. Der Umfang der Bautätigkeit Fischers auf allen Gebieten der Baukunst in ganz Süd-, teilweise aber auch Mittel- und Norddeutschland ist kaum übersehbar. Von seinen Kirchen ist die protestantische Erlöserkirche in München-Schwabing, die 1901 vollendet war, das Muster einer evangelischen Kirchenschöpfung: von außen mit ihrem hohen Giebelturm ernst und wuchtig gegliedert, von innen ein weiter Predigtsaal, dessen Doppelemporen

Abb. 1. R. d'Arenco: Hauptgebäude der Turiner Ausstellung.
Aus „Architektur des XX. Jahrhunderts". Lichtdruck von W. Greve, Berlin.

Abb. 2. Wilhelm Kreis: Das Teehaus auf der Kölner Werkbundausstellung 1914.
Nach dem Jahrbuch des Werkbundes, 1915.

Abb. 1. Hans Poelzigs Zuschauerraum des Großen Schauspielhauses in Berlin.
Nach „Wasmuths Monatsheften für Baukunst“ 1920/21.

Abb. 2. Bruno Tauts Glashaus auf der Kölner Werkbundausstellung 1914.
Nach dem Jahrbuch des Werkbundes, 1915.

von gedrungenen Rundsäulen mit ganz frei und für jede Säule besonders erfundenen Kapitellen getragen werden. Massiger noch im Aufbau, klarer durchgebildet noch im Innenbau ist die 1908 vollendete Garnisonkirche in Ulm, deren Doppeltürme bis hoch hinauf zusammengewachsen erscheinen (Taf. 40, Abb. 1 und 2). Fischers ruhig-vornehme Erlöserkirche in Stuttgart mit ihren neuartig wiedergegebenen, zum Teil überlieferten Formen wurde 1909 eingeweiht. Von den weltlichen öffentlichen Gebäuden des Meisters in Süddeutschland seien die Prinzregenten-, die Max-Josephs- und die köstlich geschlossene Wittelsbacher Brücke in München (1904—05), das Volkshaus Siegle in Stuttgart (1912), das Cornelianum und Stadthaus in Worms (1908—10), das Polizeigebäude in München (1909—14), das reizvolle Volkshaus der Pfullinger Hallen bei Reutlingen und das barock angehauchte Kunstausstellungsgebäude in Stuttgart mit seinen breiten Loggien und seiner säulenumkränzten Kuppel (1913) genannt. Zu Fischers Hauptschöpfungen in Mitteldeutschland gehören der wunderbar ausgeglichene Gruppenbau der neuen Universität in Jena (1905—08), das Stadtmuseum in Kassel (1913) und die anmutige Haupthalle der Werkbundausstellung in Köln (1914). Seine immer schlicht und wahr empfundenen, immer aus Eigenem gestalteten Wohnbauten für Stadt und Land, für Vornehme und Arme, für Eigenbesitzer und Mieter lassen sich nicht zählen. Von seinen Kleinsiedelungen zeichnet sich „Neuwestend" zu München durch geschlossene Form aus. Auch in Hellerau bei Dresden hat er mitgeschaffen. Ohne eine eigentliche Führernatur zu sein, erlangte Fischer durch seine zugleich ehrliche und moderne Baugesinnung einen weithin wirkenden Einfluß.

Aus München ging auch German Bestelmeyer (geb. zu Nürnberg 1879) hervor, dem Stahl einen Aufsatz gewidmet hat. Bestelmeyer, der schon Fischers Schüler war, ist, wie dieser, immer sachlich, immer baukünstlerisch echt, immer selbständig in der Verwertung alter oder neuer Motive; ohne ausgesprochene Eigenart wird er jeder neuen Aufgabe aus ihren eigenen Bedingungen und denen ihrer Umgebung heraus gerecht. Seine Bauten wirken meist so überzeugend, daß man gar nicht in Versuchung kommt, ihnen ihre Herkunft nachzurechnen. Aufsehen erregte er zuerst mit seinem prächtigen Erweiterungsbau der Münchener Universität (1906—10). Die Einzelheiten seiner Prachträume, wie der fest in sich beschlossenen Vorhalle mit ihren trapezförmigen Säulenköpfen, der großen Halle mit ihrer kassetierten Oberlicht-Zwickelkuppel und des vornehmen Treppenhauses mit seinen eigenartigen Kelchkapitellen, lösen hier und da byzantinische Anklänge aus. Massig wirkte Bestelmeyers Deutsches Gebäude auf der Kunstausstellung in Rom (1911), dessen Brunnenhof von stämmigen dorischen Säulen gebildet wurde. Sein Germanisches Museum der Havard University in Nordamerika (1911) redet die Formensprache schlicht deutschen Barocks im Übergang zum Zopf, wogegen seine Schmuckhöfe im Germanischen Museum zu Nürnberg doch fast zu italienisch für ein solches dreinblicken. Bestelmeyer gewann mit dem Bildhauer Hahn den ersten Preis für das Bismarckdenkmal bei Bingen am Rhein, für sich aber 1916 den ersten Preis für das Haus der Freundschaft, das in Konstantinopel errichtet werden sollte. Seine Mitbewerber waren Peter Behrens (S. 414), Paul Bonatz (S. 422), Hugo Eberhardt (S. 423), Martin Elsässer (S. 422), August Endell (S. 412), Th. Fischer (S. 420), Bruno Paul (S. 413), Hans Poelzig (S. 423), Rich. Riemerschmied (S. 422) und Bruno Taut (S. 425). Der Hauptvorzug des Bestelmeyerschen Planes, der entfernt an italienische Renaissance anklang, bestand in der großen Klarheit seiner Raumverteilung.

Der Münchener Hauptvertreter jener von der Malerei und dem Kunstgewerbe ausgegangenen Richtung, die den Bau vorzugsweise als Gehäuse seines Inhaltes auffaßten,

Richard Riemerschmied (geb. in München 1868), war hauptsächlich an den „Deutschen Werkstätten“ in Hellerau bei Dresden beteiligt und ihm fällt auch als Baumeister ein Hauptanteil an der Herstellung der Arbeiterhäuser der sächsischen Gartenstadt zu. Einzelne geschmackvolle Landhäuser der Richtung, die wir schon kennen, schuf er namentlich in Süddeutschland. Wir erinnern an sein Haus Wieland in Ulm. Daß er zum Wettbewerb für das Haus der Freundschaft in Konstantinopel zugezogen wurde, zeugt von der Wertschätzung, die ihm auch im Kreise der Baumeister zuteil wurde. Sein Entwurf bringt statt eines Innenhofes einen Außengarten, und bezeichnend genug sagt Heuß in bezug auf ihn: „Wenn man an die Schlagwort-Antithese erinnern will, die eine Zeitlang geläufig war: ob von außen nach innen oder von innen nach außen gebaut werde, so trifft für diesen Entwurf die letzte Forderung am vollkommensten zu.“

Über andere Münchener Baumeister dieser Zeit hat Kalkschmidt berichtet. O. E. Biebers und A. Hollwecks Haus der Münchener Versicherungsgesellschaft unterscheidet sich von den norddeutschen Geschäftshäusern, die wir kennengelernt haben, unvorteilhaft durch den Charakter eines üppigen fürstlichen Stadtpalastes in halbbarocker Hochrenaissance, den er zur Schau trägt. Sächlicher wirkt R. Schachners mächtiges Krankenhaus in München-Schwabing, dessen bautechnische Gestaltung wesentlicher ist als seine baukünstlerische Durchbildung. Die Rundbogen der Arkaden des Erdgeschosses wirken durch ihre Überhöhung mit Dreieckaufsätzen fast wie Kielbogen. Frei und modern zugleich wirkt Hugo Kaisers gelb angestrichenes, rot bedachtes Hauptzollamt in München, dessen einfache innere Schmuckformen aus den Eigenschaften des Eisenbetons entwickelt sind. In Nürnberg schließt Ludwig Ruff, der Schöpfer der dortigen Gartenstadt Werderau, sich an.

Die Stuttgarter Baukunst beherrscht neben Th. Fischer namentlich der Lothringer Paul Bonatz (geb. 1877), dem Hänselmann nachgegangen ist. Bonatz kam 1902 als Assistent Fischers, dessen Nachfolger er 1908 wurde, an die Technische Hochschule in Stuttgart. Er arbeitet hauptsächlich mit seinem gleichgestimmten Freunde F. E. Scholer zusammen. Scholer schafft in der Regel die bautechnische Grundlage, Bonatz die baukünstlerischen Rhythmen und stimmungsvollen Schmuckteile. Das Ergebnis ihrer gemeinsamen Arbeit pflegt von seltener Überzeugungskraft zu sein. Ihre Grundrisse wirken durch die „ebenmäßige Klarheit ihres Achsensystems“, ihr Aufbau durch seine konstruktive Ehrlichkeit. Ihre hauptsächlichsten Idealbauten sind die pantheonartige, mit kreisrundem Hauptsaal ausgestattete Festhalle in Hannover, deren breiter Giebel, in den eine Mittelnische vom Erdboden aus hineinragt, von acht kaum noch dorisch zu nennenden Säulen getragen wird, und der erst teilweise ausgeführte Rundbau der Ausstellungs- und Festhalle in Stuttgart, deren innerer Kranz von 24 Säulen fast ägyptisch wirkende Kelchkapitelle trägt. Ihre Lagerhäuser der Sektkellerei Henckell Trocken in Mainz, ihre Universitätsbibliothek in Tübingen und vor allem ihr Stuttgarter Hauptbahnhof sind Musterschöpfungen jener Baukunst, deren Hauptformen, nur leicht rhythmisiert und geschmückt, aus ihren Zweckformen entwickelt sind.

Schüler Fischers in Stuttgart ist auch Martin Elsässer, dessen Hauptschöpfungen eine Markthalle und eine Kirche sind. Seine Markthalle in Stuttgart hat kein Geringerer als der Berliner Baumeister Hugo Strauner als Meisterwerk des Eisenbetonbaues und der modernen Gotik gefeiert, die keine Gotik der Stilmerkmale, sondern eine Gotik der Gesinnung sei. Seine Stadtpfarrkirche auf dem Stuttgarter Gauberg aber ist doch in ziemlich nüchternem Biedermeierzopfstil gehalten.

In Karlsruhe, wo der vielseitige Max Läuger, der Schöpfer des reich mit Bildwerk geschmückten, in drei Geschossen mit dorischen Halbsäulen prunkenden Varieté-Theaters in Basel, als Keramiker, Gartenkünstler und Architekt wirkt, hat Wilhelm Vittali großartige neue Stadtanlagen im Stil des ausgehenden Barocks im Anschluß an den neuen Bahnhof geschaffen. Friedrich Ostendorf aber wirkt hier hauptsächlich als Lehrer und Bautheoretiker. Entwerfen ist nach ihm das Suchen der einfachsten Erscheinungsform für das gegebene Bauprogramm. Die historischen Formen lobt er als allgemeinverständliche Sprache; die Zeit um 1800 empfiehlt er wegen ihrer Fortentwickelungsfähigkeit.

In Offenbach hat Hugo Eberhard zwischen 1910 und 1914 durch die Errichtung vornehm und modern, zweckentsprechend und baukünstlerisch zugleich gehaltener Geschäftshäuser, Fabrikanlagen und Wohnhäuser neue Stadtbilder im Sinne einer gesunden Städtebaukunst geschaffen, die Hoeber als „Vergeistigung einer Industriestadt" gefeiert hat. Mannheim hat durch H. Esch eine eigenartig angelegte und fein durchgeführte Gartenstadt von kreisrundem Grundplan erhalten. In Darmstadt aber entfaltete sich, wie wir gesehen haben (S. 407, 413), unter dem Schutze des kunstsinnigen Großherzogs Ernst Ludwig zunächst auf der Mathildenhöhe eine schmucke neue Baukunst, deren Hauptmeister, wie Behrens, Olbrich und Albin Müller, von auswärts herangeholt wurden. Hervorzuheben wären hier z. B. noch Friedrich Pützer, der Meister des in gutem Sinne modern wirkenden Darmstädter Bahnhofs und der hübschen Arbeiterstadt der chemischen Fabrik Merck & Co. Als Schöpfer klassischer Brunnen gehört auch H. Jobst hierher. Darmstädter von Geburt aber war eben Alfred Messel (S. 409), der in Berlin bereits sein neue Bahnen weisendes Warenhaus geschaffen hatte, als er seiner Vaterstadt sein feinfühlig an das heimische Barock anknüpfendes Museum schenkte.

Das aufreizend Neue war anfangs aus Wien gekommen, kam schließlich aber wieder aus Berlin. Von expressionistischem Empfinden war in der ganzen Baukunst, die zwischen 1900 und 1904 vielleicht auf dem Wege gewesen war, sich von der ganzen Vergangenheit loszusagen, in der deutschen Durchschnittsbaukunst dieser Zeit kaum etwas zu spüren gewesen. Von Berlin gingen die abermaligen Neuerer aus, deren letzte Schöpfungen, die freilich meist nur erst als Entwürfe auf dem Papier Gestalt gewannen, in den expressionistischen Kreisen und Zeitschriften fast allein als wirklich moderne Baukunst anerkannt werden. Die Hauptvertreter dieser Richtung sind Poelzig und Taut; aber auch Meister wie Hoetger, der Bildhauer, ist als Baukünstler ähnlichen Sinnes zu nennen. Die „Revolution der Architektur", die Gerstenberg geschildert hat, beginnt erst mit diesen Meistern und ihren Jüngern.

Seinen engen Zusammenhang mit der Baukunst hat Bernhard Hoetger (geb. 1874; S. 442) schon im Platanenhain in Darmstadt und an anderen Orten erwiesen. Als Baukünstler schlechthin tritt er uns in seinem hübschen, Heimatkunst und Eigenkunst zugleich atmenden ländlichen Wohnhaus in Worpswede entgegen. Als gewaltiger Bauschöpfer aber zeigt ihn sein Entwurf für die Bahlsensche Keksfabrik in Hannover, die in ihrer massig geschlossenen, an ägyptische Pylonen und Tempel mahnenden Wucht, turmüberragt, klar im Grundriß, zyklopenhaft im Aufbau, freilich eher als Tempel einer neuen Weltanschauung denn als Kuchenbäckerei einer deutschen Provinzialstadt gedacht zu sein scheint.

Hans Poelzig (geb. 1869), dem sich z. B. Fritz Stahl, Paul Westheim, Fr. Landsberger und Müller-Wulckow gewidmet haben, war Berliner. Seine erste Berufung erfolgte

nach Breslau, seine zweite nach Dresden, die dritte nach seiner Vaterstadt. Schon früh sagte er sich von allen baugeschichtlichen Erinnerungen los. Seine älteren Bauten, wie das festgegliederte, auf Rundbogenarkaden ruhende, mit weit herabreichendem Dach beschirmte Rathaus zu Löwenburg in Schlesien, die hübsche, schon im Eisenbetonstil mit mächtig breiten Rundbogen gehaltene Dorfkirche zu Maltsch bei Breslau und die Werdermühle in dieser Stadt, ein schlichter, aber wohlgegliederter vier- bis fünfstöckiger Hochbau mit „glatten Nähten", dessen Erdgeschoß vorn in schlichten Bogenstellungen geöffnet ist, gleichen, so neuartig sie durchgeführt sind, doch noch anderen Gebäuden derselben Art. Auch Poelzigs Bauten der Breslauer Jahrhundertausstellung von 1913, die ihm wegen ihrer klaren, großzügigen Anlage allgemeine Anerkennung verschafften, erinnern mit ihren Säulengängen und Säulenhallen, wenn deren Säulen auch neue, zum Teil schalenartige Kapitelle zeigen, noch an klassische Vorbilder. Ihr Gesamteindruck war jungklassizistisch. Erst Poelzigs großartige Fabrikgebäude, deren Zweck- und Nutzformen er als große, schlichte, klar gegliederte, in überzeugend schönen Verhältnissen gebildete Kunstformen sah, wirken als Neuschöpfungen vorher noch nicht gesehener Art. So die chemische Fabrik zu Luban bei Posen, deren große Gliederung teils auf quadratischer, teils auf halbkreisförmiger Grundlage sich durchaus aus der Anlage der Einzelräume ergibt, so der Eisenplattenbau des Wasserturmes in Posen, der wie ein organisches Gebilde gegliedert dasteht. Dann aber die Entwürfe für städtische Bauten in Dresden, die, wenn sie ausgeführt worden wären, als neue Weltwunder dastünden. Ohne jede Erinnerung an frühere Bauten dieser Art erheben sich auf weich geschwungenen Grundrissen senkrecht geriefte, in breiten Abstufungen mehrstöckig emporwachsende, anscheinend formlose und doch von innerlich erschauter Form erfüllte Märchenbauten, deren zweckmäßige innere Raumverteilung und Einrichtung gleichwohl keinem Zweifel unterliegt: das Stadthaus, die Feuerwache, der Gasometer. Dann folgte Poelzigs rasch verbreiteter Entwurf zum Haus der Freundschaft in Konstantinopel, der trotz seiner Ungewöhnlichkeit mehr Bewunderung als Verwunderung auslöste. Ein in immer höheren Terrassen ansteigender, mit mächtiger, orgelpfeifenartig gegliederter Rückwand hoch aus den Häusern aufragender Bau von großer Klarheit und Fertigkeit, dessen Säle und Gemächer auf die Terassengärten münden. Daß ihm Bestelmeyers Entwurf zur Ausführung vorgezogen wurde, ist freilich verständlich. In derselben Art, nur noch schwellender in den Formen, noch berauschender in den Harmonien, noch weltentrückter in seiner Gestaltung ist Poelzigs Entwurf zum Festspielhause in Salzburg, der der „absoluten" Musik Mozarts die „absolute Architektur" als Hülle zu schaffen gedenkt. Der Entwurf scheint ausgeführt werden zu sollen. Ausgeführt ist bis jetzt von allen diesen wirklich expressionistischen Entwürfen Poelzigs nur der zum großen Schauspielhaus in Berlin (Taf. 44, Abb. 1), das sich freilich den Gegebenheiten eines vorhandenen Gebäudes, das früher erst Markthalle, dann Zirkus gewesen war, anpassen mußte. „Konstruktiv" ist die Vereinheitlichung durch einen neuen Formenmantel durchaus nicht; aber ein selbständiger, phantasievoll dem Zweck des Gebäudes angepaßter Formenwille spricht sich in ihm aus. Das Äußere bereitet durch seine eigenartige Gliederung und seine rote Farbe auf das Innere vor. Den Zuschauerraum überwölbt eine Hängekuppel, die in „gestaffelte Reihen hängender Zapfen" aufgelöst ist; ihre leichten, mit kleineren Hängezapfen besetzten Bogen werden von dünnen Eisensäulen getragen. Der große Erholungssaal wölbt sich über einer palmartig mit Schalenkapitellen gebildeten Mittelstütze, von deren Haupt strahlenförmige Rillen zum Boden zurückfließen; und die kleineren Nebensäle schwelgen, vielfarbig durchleuchtet, in ähnlichen Motiven.

Umstürzlerischer noch als Poelzig tritt Bruno Taut auf, der im Anschluß an Scheerbart für die Glasarchitektur und im Anschluß an die altindische Baukunst, mit der also — trotz allem — ein neues geschichtliches Vorbild ausgerufen wird, für einen freischaltenden phantastisch krausen Formenwillen eintritt. Auch den Begriff der „Alpinen Architektur", die ein Wolkenkuckucksheim als Bauland voraussetzt, hat er geschaffen. Seine ausgeführten Arbeiten gehören meistens der Firma Taut und Hoffmann an. Nur zur Schaustellung waren ihr achteckiger Stufenbau aus Eisenträgern und Glas in der Internationalen Baufachausstellung in Leipzig (1913) und Tauts farbiges Glashaus auf der Werkbundausstellung in Köln (1914; Taf. 44, Abb. 2) bestimmt. Die großen Industrieanlagen Taut und Hofmanns, wie ihr breit hingegossenes und breit gegiebeltes Turbinenhaus der Firma Peter Harkort und Sohn in Wetter an der Ruhr und ihr schlicht geradlinig, durch die eigentümlich gelagerten Baustoffflächen gegliedertes und geschmücktes Dampfwaschwerk Rübetanz in Berlin-Tempelhof stehen fest auf irdischem Boden. Auch Tauts Entwurf für das Haus der Freundschaft in Konstantinopel macht, so orientalisch er mit seiner riesigen breiten Flachkuppel wirkt, noch einen durchaus ausführbaren Eindruck. Seine Phantasieentwürfe, in denen er nach Holitschers Ausdruck „von oben zu bauen anzufangen scheint", hat er nur dem Papier anvertraut. Tatkräftig aber ist Taut, namentlich in Magdeburg, für die Belebung der Straßen durch farbige Bemalung der Schauseiten ihrer Häuser eingetreten.

Zu diesen Umstürzlern gehört auch Walter Gropius, dessen „Fabrik" auf der Werkbundausstellung in Köln ein Musterbau aus Glas und Eisen war. Er wurde nach van de Veldes Abgang als Erneuerer der Hochschule für bildende Kunst nach Weimar berufen. An die Stelle der Hochschule dachte er ein Staatliches Bauhaus zu setzen, das alle Monumentalkünste in sich vereinigen sollte. Für die Ausstellung „für unbekannte Architekten" in Neumanns graphischem Kabinett zu Berlin, in der die Revolution der Architektur triumphieren sollte, schrieb er 1919 das Geleitwort. Unter den damals dort ausgestellten Entwürfen, von deren Schöpfern O. Herzog und Arnold Topp die kühnsten Neuerer waren, unterschied man vier Gruppen. Die erste von ihnen wollte die Glas- und Eisenkonstruktion im Sinne Scheerbarts weiterentwickeln; in der zweiten knüpfte wenigstens Haß mit seinem starre Riesenmasken nach außen kehrenden Turm wohl an den durch Abbildungen bekannten Wundertempel von Angkor Thom (Bd. 2, S. 116) in Hinterindien an; die dritte Gruppe (Treichel, Maltzahn), die dem „Kubismus" huldigt, schuf Kegel- oder Würfelbauten und arbeitete mit Kugelausschnitten oder fächerförmig gefalteten Spitzpyramiden; die vierte Gruppe (Finsterlin, Golyscheff) verzichtete auf alle konstruktive Gesetzmäßigkeit, um freie Formen zu schaffen, die eher organisch-tierischen und pflanzlichen Gebilden als Bauwerken gleichen. Daß schon Hermann Obrist (S. 412) Ähnliches gewollt, pflegen die Vertreter dieser Richtung zu betonen.

Unter den von Otto Schubert veröffentlichten Entwürfen für das Dresdener Hygienemuseum (1920) war die phantasiereiche Glasarchitektur mit ihren zum Teil blumenkelchartig schräg nach außen gestellten Turmgeschossen, ihren Halbkugeltürmen und ihren kristallinischen Einzelräumen ziemlich ergiebig vertreten, am charaktervollsten durch den Entwurf von Hans Luckhardt in Berlin. Ob Bauten dieser Art jemals in greifbarer Wirklichkeit dem Boden dieser Erde entsprießen werden? Wer wird es zu bejahen, wer zu verneinen wagen? Die Kunstgeschichte kann einstweilen nur feststellen, daß Gebäude dieser Art entworfen und auf ernsten Wettbewerben ausgestellt werden.

2. Die neue Baukunst in den niederländischen und den skandinavischen Ländern.

Die neue, über die stillose Stilarchitektur hinausgewachsene Baukunst hat in Holland ihren ältesten und in manchen Beziehungen tüchtigsten Vertreter in Hendrik Petrus Berlage (geb. 1856), der ein Schüler des Züricher Polytechnikums gewesen war. 1882 baute er mit Th. Sanders das Panoptikum und einige Geschäftshäuser in Amsterdam noch im hergebrachten Stil der italienischen Hochrenaissance. 1889 trennte er sich von seinem Teilhaber, ging in sich und wurde seit der Mitte der neunziger Jahre der Führer der jungen Architekten Hollands. In seinen „Gedanken über den Stil", die 1905 in Leipzig erschienen, stellt Berlage sich ausgesprochenermaßen auf den Standpunkt Sempers, daß der Stil aus dem Material und der Technik zu entwickeln sei. Vor allem verlangt er von der Mauer, in der er das raumumschließende Element betont, daß sie flächig wirke, und daß die farbigen und bildnerischen Verzierungen, die er nur an ganz geeigneten Stellen angebracht sehen will, „schließlich verzierte Mauerteile bilden". Natürlich bedient er sich des Backsteins und verwendet Hausteinverbrämungen sparsamer, als die niederländische Renaissance dies tat. In Leipzig rührt das „Niederländische Haus", ein vierstöckiges Straßenhaus mit kleinen Türmen über der abgeschnittenen Ecke, von Berlage her. Folgerichtiger noch betont die ruhige Glätte der Mauerflächen seine nach Josephs Ausdruck breit und vierschrötig hingesetzte neue Börse in Amsterdam mit ihrem geschlossenen, nur am obersten Stockwerk in Rundbogen geöffnetem Viereckturm. Feinfühlig gestaltete, im Äußeren und Inneren vereinheitlichte Stadt- und Landwohnhäuser hat Berlage im Haag (Abb. 157), in Groningen und in Amsterdam geschaffen. Von Berlages Nachfolgern seien hier nur Jan Stuijt wegen seiner schlichten und doch fein gegliederten Landhäuser „Ouder de Benken" bei Haarlem, Johannes Matters wegen seines hübschen, in den unteren leicht ausgebauchten Geschossen aus Backstein mit Hausteineinfassungen errichteten, im zweiten Obergeschoß mit einem Fachwerkgiebel bekrönten Wohnhauses im Haag hervorgehoben. In Rotterdam erzielte J. P. Stok durch seine geschmackvolle Verwendung von Glasursteinen im Backsteinbau neuartige Wirkungen. Vollkommen phantastisch aber gestaltete W. Kromhout sein American Hotel in Amsterdam.

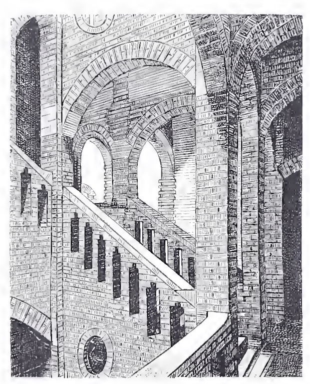


Abb. 157. Ein Treppenhaus Hendrik Petrus Berlages im Haag. Nach Berlages „Gedanken".

Der große Neuerer in Belgien war Henry van de Velde (geb. 1863), der das Urbild jener Meister (S. 412) ist, die von der Malerei zum Kunstgewerbe und von diesem zur Baukunst übergingen. Als Feind aller Nachahmung geschichtlicher Stile betonte er in besonderen Schriften, im Gegensatz zu Berlage, mehr den freien Formwillen als solchen; und sein Formwille erging sich namentlich in neuartig, mannigfaltig und edel geschwungenen und verschlungenen Linienwellen, die seinem Hausrat und seinen Gefäßen einen eigenen Wohlklang verleihen, aber auch in der Baukunst so maßvoll, wie von ihm selbst angewandt, ruhiges Behagen verbreiten. Von der neuen Brüsseler Universität ausgegangen, zog er schon jung nach Berlin, von wo er 1892

als Direktor der Kunstgewerbeschule nach Weimar berufen wurde. Aus Weimar vertrieb ihn erst der Weltkrieg. In Uccle bei Brüssel steht sein feines frühes, wie ein organisches Gebilde wirkendes Wohnhaus aus Backstein mit Hausteinverbrämungen, in denen die Linienschwingungen hervortreten. Im Giebel der Treppenhausvorlage ist ein herzförmiger Kielbogen eingezeichnet (Abb. 158). Seine Haupthäuser in Deutschland sind das Osthaussche Wohnhaus in Hagen, das sich im köstlichen Einklang mit dem Bildwerk von Haller (S. 438) erhebt, die innere Halle des Folkwang-Museums in Hagen, deren weichgeschwungene Formen durchaus neuartig wirken, und ein städtisches Reihenhaus mit vornehmer Straßenseite in Berlin. Glänzend entfaltete er seine Eigenart in seinen Theaterbauten. Zu ihnen rechnen wir der Hauptidee nach (S. 431) mit Jacques Mesnil auch das Théâtre des Champs Elysées in Paris (1912). Ganz sein Eigentum war jedenfalls das Werkbundtheater der Kölner Ausstellung von 1914, das in ansprechender Weise seine Kunstformen aus seinen Zweckformen ableitete. Als Schöpfung der Städtebaukunst van de Veldes aber strahlt in seinem Vaterland der Kurort Westend bei Ostende.

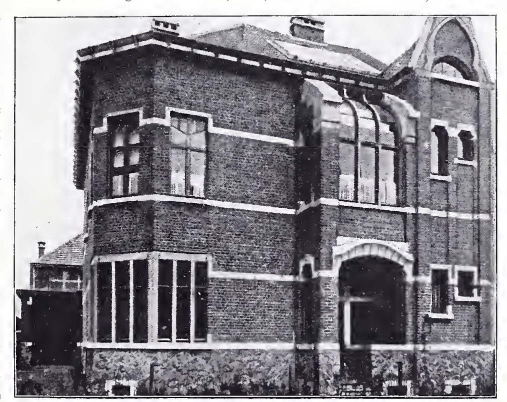


Abb. 158. Das Haus Henry van de Veldes zu Uccle bei Brüssel. Nach D. Josef.

Von van de Veldes Nachfolgern in Brüssel, die schon Joseph zusammengestellt hat, führte **Victor Horta** die feinverschlungenen gewellten Linienverzierungen namentlich in Eisengeländern, Wand- und Deckenmalereien, die weichgeschwellten plastischen Formen aber auch in den Tür- und Fensterumrahmungen seiner in der Regel ganz aus Haustein errichteten Häuser durch, die im übrigen doch nach dem System der „Architecture rationelle" errichtet sind. Schon sein Reihenhaus in der Rue de Turin 12 in Brüssel zeigt alle seine Eigenheiten. Die eiserne Deckenstütze im Treppenhaus nimmt hier bereits eine freilich durchaus nicht naturalistisch durchgeführte baumartige Gestalt an; und die Wand- und Deckenmalereien dieses Treppenhauses zeigen jenes bandartig verschlungene Liniengewoge, dessen Auswüchse man als „Bandwurmstil" verhöhnt hat. Noch freier und überzeugender entwickelt Hortas Stil sich nach 1895 in dem Hotel Solvay (Avenue Louise 214) und in der großen, fast ganz in Fenster aufgelösten, stark nach innen ausgeschwungenen Schauseite des Maison du Peuple in Brüssel.

Mehr an die einfache Geometrie mit ihren geraden und Kreislinien hält der frühverstorbene **Paul Hankar** sich, dessen eigenartiges Wohnhaus Janssens in der Rue de Facqz 46 sich im ersten Obergeschoß mit jenen großen, hufeisenförmig gebogenen Fenstern öffnet, die eine Zeitlang auch in deutschen Bauwerken spukten, während sein zweites Obergeschoß ganz in ungeteilte Glasscheiben aufgelöst ist, die nur durch dünne Doppelsäulen getrennt sind. **Jules**

Hofmann aber führt in seinen Häusern wie der „Rose" in der Longue Rue de Ruysbroek in Antwerpen die Art van de Veldes und Hortas schon etwas absichtlich weiter; und in Lüttich verraten die Häuser Charles Castermans einen modernen reichbelebten Rhythmus in der Fassadenentwickelung. Man sieht, daß die Bewegung in Belgien so gut wie ausschließlich von Baumeistern mit flämischen Namen getragen wird.

Auch in den skandinavischen Ländern trägt die junge Baukunst bereits reifende Früchte. Der neuen schwedischen Großkunst hat Strzygowski sich angenommen, der den nordisch-germanischen Charakter der ganzen Bewegung, die sich von der südlich-antiken Formenwelt zu befreien sucht, betont hat. Gerade in Schweden verarbeitet man die alte einheimische Überlieferung so zu vollständig neuen Gestaltungen.

J. G. Clason (geb. 1856) und Ernst Stenhammer (geb. 1859), deren wir schon gedacht haben (S. 366), stehen mit Ferd. Boberg (geb. 1860) im Übergang zur neuen Bewegung. Bobergs Offenbarungskirche im Salzseebad bei Stockholm wirkt in ihrem Äußeren mit ihrem massigen Turm, ihrer von schlichten Spitzgiebeln umstellten Mittelkuppel und ihrem halbrund hervortretenden, von hohem Spitzgiebel überragten Chor als organisch gegliederte Einheit. In ihrem Inneren steht das ruhige, von grauem Tonnengewölbe überdeckte Schiff in gewolltem Gegensatz zu der strahlenden, fast byzantinisch wirkenden Pracht des Altarraums. Völlig modern erscheint Erik Lallerstedt (geb. 1864) mit seiner Peterskirche, die sich trotz ihrer Rundbogen im Sockelgeschoß und ihrer Spitzbogenfenster im Schiff durchaus von den alten Stilen abwendet. Ursprünglicher noch aber wirkt L. J. Wahlmanns Engelbrechtskirche in Stockholm, die, in ihrer Gliederung gut zusammengehalten, auf einem durch Mauern und Breschen zu machtvollem Unterbau gestalteten Felsenhügel thront. Im Inneren wölben sich vier stufenförmig abgesetzte Raumfenster zu eirunden Spitzbogen empor. Eine überhöhte Holzdecke schließt den Saal. Erst 1915 wurde Sigfrid Erikssons Hafenkirche in Gotenburg eröffnet (Abb. 159). Ihr ungeheurer felswüchsiger, nur ganz oben von kleinen Fenstern durchbrochener Turm beherrscht sie von außen. Von Innen wirkt sie als Rundbogenbasilika. Das Tonnengewölbe ihrer Decke wird durch Balkenlagen gebildet.

Unter den modernen weltlichen Bauten Stockholms gebührt dem neuen Rathaus von Karl Westman der Vorrang. Angeblich altschwedisch empfunden, wird es von seinem massigen, oben eingezogenen und kuppelartig bekrönten Viereckturm beherrscht. Die Wandmalerei seines Innenschmucks nimmt das altskandinavische geometrische Rankenwerk wieder auf, das den spätmittelalterlichen Kirchen des Nordens geläufig ist. Ähnlich nüchtern und doch machtvoll in seiner Schlichtheit wirkt Ragnar Oestbergs neues Stadthaus am Mälarsee. Die Schauseiten sind mit Bogenstellungen im Tiefendunkel versehen. Ein gedrungener Turm wächst auch hier organisch aus dem Mauerwerk empor. Nennen wir noch Gustav Wickmanns in ganz modernen Bogenlinien ausgestatteten, Musikaufführungen gewidmeten Snea-Saal und Ivar Tengbooms Enskilda Privatbank in Stockholm, deren dorische Doppelsäulen am Eingang freilich kein dorisches Gebälk, sondern bildnerische Hochreliefgruppen tragen, so brauchen wir uns kaum noch weiter umzusehen, um uns von der ehrlichen Sachlichkeit der die Schönheit in der Wahrheit suchenden jungen Baumeister Stockholms zu überzeugen.

Dieselben Wege wie die Steinbaukunst geht aber auch die namentlich für Landhäuser beliebte reine Holzbaukunst Schwedens, über die Gunnar Broman uns unterrichtet hat. Das Innere dieser Holzbauten, die außerhalb Schonens echte Blockhäuser zu sein pflegen, zeigt

entweder die unverhüllten Balkenlagen oder wird mit Brettern verschalt. Der rote Anstrich dieser Häuser, von denen sich die Tür und Fenstereinrahmungen weiß abheben, ist bodenständig schwedisches Sondergut. Genannt seien Carl Larssons, des Malers, Eigenhaus „Haus in der Sonne“, R. Hjörts Villa Dalstugar und F. Zettervalls Bahnhof zu Hölö. In den Werken dieser Art webt wirklich ein Stück schwedischer Heimatkunst.

Der neuen schwedischen Baukunst reiht sich die finnische an, die Tavastjerna und Wasastjerna geschildert haben. Wurde die neue lutherische Kirche in Helsingfors noch 1893 in nachgeahmtem gotischen Stil errichtet, so folgte seit der Mitte der neunziger Jahre auch hier eine bewußte Abkehr von den geschichtlichen Stilen. Die Rückkehr zum echten bodenwüchsigen Material, zu zweckentsprechenden Hauptformen, zu schlichten, heimisch-natürlichen Verzierungen vollzog sich 1897 durch drei Schüler der Helsingforser Technischen Hochschule, Eliel Saarinen, Armas Lindgren und Hermann Gesellius, die sich alsbald zu einer Architektenfirma zusammentaten. Gingen sie teils, wie in dem Geschäfts- und Wohnhaus Pohjola, in der massigen Anwendung schwerer Rustika über das Zweckbedürfnis hinaus, so stellten sie anderseits, wie im Haus der Ärzte, Muster schlichter und natürlicher Bauweise hin. Noch jüngere Baumeister folgten begeistert. Spitzbogen, Rundbogen und gerades Gebälk kamen ungezwungen an die Reihe. Hohe Dächer wurden bevorzugt, Ecken und Vorsprünge kamen zu ihrem Rechte. Lars Soncks Telephonamt und Krankenhaus in Helsingfors, seine eigenartige Johanneskirche in Tammerfors und Karl Lindahls und Thomes Haus des Vereins Sampo gehören zu den sehenswertesten Bauten dieses neufinnischen Stils.



Abb. 159. Sigfrid Ericsons Hafenkirche zu Gotenburg. Nach der „Zeitschrift für Bildende Kunst“, 1917.

In Norwegen strebte Henrik Bull in seinem 1889 aus Stein und Eisen errichteten Nationaltheater zu Christiania nicht eben glücklich nach neuen Sonderformen. Anziehender erscheinen auch hier die Bestrebungen jüngerer Architekten, den alten norwegischen Holzstil im Wohnbau neu zu beleben. H. Munthes Holmenkollen-Hotel bei Christiania ist als schmuckes Beispiel dieses Stils zu nennen. Aber auch im kleinen wird die moderne Landhausbaukunst in Norwegen mit besonderem Geschick gehandhabt, und den Landhäusern schließen sich die Freiluftmuseen, wie das zu Bygdö, an, die der Holzbaukunst eine Reihe neuer Aufgaben mit neuen Möglichkeiten und Notwendigkeiten zuwiesen.

In Dänemark kommt für die Weiterentwickelung im modernen Sinne als Ort natürlich hauptsächlich Kopenhagen, als Baustoff der Backstein in Betracht. Im Übergange zu neuer, von baugeschichtlichen Erinnerungen befreiter Bauweise schließt sich in Kopenhagen schon Martin Nyrops 1903 vollendetem Rathaus (S. 367) desselben Meisters Provinzialarchiv namentlich durch sein eigenartig gestaltetes, zu beiden Seiten der Eingangstür mit Sonnenblumen verziertes Provinzialmuseum an. Auch Kochs Lukaskirche in Kopenhagen zeigt durchaus persönlichen Stil; und Ulrik Plesners Villa Meyer in Vally bei Kopenhagen zeigt, wie der schlichte Überlieferungsstil, der sich an die alteinheimische Bauweise, sie weiterbildend, anschließt, sich auf seeländischem Boden gestaltet. Über weitere Häuser in dieser Bauweise, die immer modern und ehrlich zugleich wirkt und unter den Händen verschiedener Meister doch einen recht verschiedenen Ausdruck erhalten kann, hat R. Lützthöft berichtet.

3. Die neue Baukunst in den übrigen Ländern Europas und in Nordamerika.

Über die Entwickelung der neuen, sich von den geschichtlichen Einzelstilen loslösenden Baukunst in den romanischen Ländern Südeuropas stehen uns nicht Vorarbeiten genug zur Verfügung, um Genügendes über sie mitteilen zu können. Immerhin wissen wir, daß die eigentliche Moderne in Oberitalien tiefere Wurzeln geschlagen hat als in Mittel- und Unteritalien. Luigi Braggis Volksküche und Giuseppe Sommarugas Palazzo Castiglione in Mailand kehren in der Tat der ganzen geschichtlich erkannten Formenwelt den Rücken. In Turin zeigt Carlo Ceppis Gebäude der Impresa Bellia freilich noch einen gotischen Einschlag. Schon Raimondo d'Aroncos Hauptgebäude der Turiner Ausstellung von 1902 (Taf. 43, Abb. 1) aber war eine malerische bauliche Phantasieschöpfung, die durchaus die Züge einer jungen Baukunst trug. Im Jahre 1902 stand, wie wir gesehen haben, auch in der deutschen Baukunst der malerisch gemeinte Jugendstil in Blüte; und der belgische Wellenlinienstil entfaltete gleichzeitig seine höchste Pracht. Auch in Italien hielt sich ein besonderer Blütenstil als Schmuck von Wohnbauten noch eine Reihe von Jahren. Hernach trat überall eine mehr oder weniger klassizistische Beruhigung ein.

Frankreich hat an der modernsten Entwickelung der Baukunst, immer abgesehen vom Eiffelturm, der 1889 in seinem großartigen Liniengefüge das Beispiel der künstlerischen Gestaltung des reinsten Eisengerüststils gab, nur mit bewußter Zurückhaltung teilgenommen. Selbst Louis Berniers (geb. 1844) neue Opéra Comique (1898) und Lalones neuer Orleans-Bahnhof reden, wenn auch mit neuen Wendungen, noch die alte Formensprache. Als Bahnbrecher der „Architecture rationelle", wie die Franzosen sagen, werden Anatole de Baudot (geb. 1834), der Schöpfer der neuen, mit glasierten Ziegeln geschmückten Kirchen zu Privas und Rambouillet, und Lucius Magne als Erbauer der neuartig schmucken Kirche zu Ermont gerühmt. Charles Plumets hübsches Wohnhaus an der Avenue Malakoff, dessen Art an die Victor Hortas in Brüssel erinnert, Hector Guimards (geb. 1867) Untergrundbahnhof an der Place de l'Etoile, der mit seinen fein verzierten Hufeisenbogen und seinen geschmackvoll ausgeschwungenen Glasdachlinien dem Glas- und Eisenbau seine Weihe gab, desselben Meisters Castel Béranger in der Rue Lafontaine und sein Konzertsaal in der Rue Saint-Didier gehören zu den wenigen uns bekannten Pariser Gebäuden, die wir als wirklich modern empfinden. Entscheidenden Einfluß hatte Horta auch auf Guimard gehabt. Man sprach eine Zeitlang von einem Stil Guimard. Georges Chédannes (geb. 1861) Palasthotel in den Champs Elysées aber, das in diesem Zusammenhang genannt

wird, wirkt auf uns mit seinen schlechthin barocken, von korinthischen Säulen eingefaßten, mit Flachbogen gedeckten Mansardenvorsprüngen und seinen mit Hängekränzen geschmückten Wänden doch durchaus als geschicktes Spätbarock im Übergang zum Rokoko.

Bezeichnend ist, daß das führende Kunstblatt Frankreichs, die „Gazette des Beaux-Arts", in allen ihren zwanzig Bänden von 1911 bis 1920 nur einem einzigen modernen Pariser Bauwerk einen Aufsatz widmet; und dieses Gebäude ist jenes 1912 errichtete Theater in den Champs Elysées, als dessen künstlerischen Vater wir Henry van de Velde (S. 427) ansehen. Daß Paul Jamot feststellt, die Seele des Unternehmens sei Gabriel Thomas gewesen, die ersten Pläne habe Roger Bouvard unter Benutzung von Entwürfen van de Veldes geschaffen und die ausführenden Werkmeister seien Auguste und Gustave Perret gewesen, wird der künstlerischen Urheberschaft van de Veldes nicht widersprechen. Der vornehme Bau, der besser ausgeglichen ist als van de Veldes Theater der Werkbundausstellung (S. 427), ist in der Durchführung und in der Ausstattung mit Wand- und Deckengemälden Bourdelles (S. 243) und Maurice Denis' (S. 452) in der Tat eine durchaus französische Kunstschöpfung. Als kubistischen Architekten nennt Apollinaire den Bildhauer Duchamps-Villon, dessen Entwurf zu einem vornehmen Wohnhaus mit stereometrischen Schmuckformen prangt.

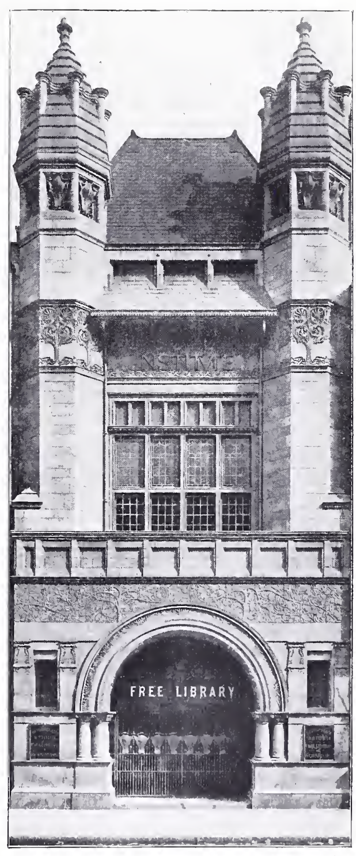


Abb. 160. C. Harrison Townsends Volksbibliothek in London. Nach einem Lichtdrucke von W. Greve, Berlin.

In England wurde in der öffentlichen Großbaukunst dieses Zeitraums, soviel wir sehen, während der 25 Jahre, von denen wir reden, im ganzen unentwegt in den „historischen Stilen" weitergebaut. Die Weiterentwickelung zu einem den baugeschichtlichen Fesseln entrinnenden Stile können wir immerhin an halböffentlichen Bauten, wie C. Harrison Townsends etwas schwerfälliger White Chapel Gallery, seiner stattlichen Volksbibliothek im Bishops Gate (Abb. 160) und dem mehr malerisch als baukünstlerisch dreinblickenden Horniman Museum in London verfolgen. Anders aber steht es mit dem Wohnhausbau, in dem es sich bekanntlich in England fast nur um Einfamilienhäuser und in der Beziehung, von der wir reden, fast ausschließlich um Landhäuser jeder Größe handelt. Daß England auf diesem Gebiet

unter Ruskins geistiger Führung und W. Morris' Vortritt in ganz Europa die Richtung zum Übertritt von den nachahmenden Stilen zu dem aus der Aufgabe, dem Baustoff und der Technik sich von selbst ergebenden Stil gewiesen hat, wissen wir bereits (S. 332ff.). In Deutschland hat Muthesius am meisten dazu beigetragen, die Kenntnis des englischen Hausbaustils zu verbreiten. Auch Lang Danoll hat ihm einen Aufsatz gewidmet. Schon Richard Norman Shaw (geb. 1831; S. 334) und C. F. A. Voysey (geb. 1830; S. 337) waren in diesem Sinne ohne alle Ausschreitungen moderne Baukünstler gewesen. Über die Richtlinien, die sie gegeben hatten, gingen ihre Nachfolger kaum hinaus. Es ist bezeichnend, daß das der neuen Kunst Englands dienende Blatt „Studio" für den Zeitraum von 1910 bis 1914 keine andere Bauten berücksichtigt, als die unter der Rubrik „Recent designs of domestic architecture" genannten meist ländlichen Wohnhäuser, als deren Schöpfer, neben Voysey, Meister wie John Clarke, J. Emery, T. E. Colcutt, R. A. Briggs, Ernest Newton, E. Dawber, H. Baillie Scott, O. E. Mallows, W. F. Unsworth und Ricardo Halsey, um einige Hauptnamen zu nennen, gefeiert werden. Zweckmäßigkeit und anmutig abgemessene Formenentwickelung reichen sich gerade in diesen englischen Landhäusern vom stattlichen Castle bis zum schlichten Cottage die Hand. In ihrer Außenerscheinung wird die Senkrechte durch die selbständige Behandlung der Schornsteine stärker betont als in den deutschen Bauten dieser Art. Die allmähliche Glättung der durch den ausgesprochenen Bau von innen nach außen manchmal erzeugten Unruhe im Sinne wachsender kubischer Bauempfindung läßt sich aber auch hier erkennen.

Eine hervorragende Rolle spielen die Vereinigten Staaten von Nordamerika in der Entwickelung der Baukunst der letzten 25 Jahre. Von den Haustürmen der amerikanischen Großstädte, den berühmten oder berüchtigten „Wolkenkratzern", die bis zur Höhe von 50 durch Fahrstühle miteinander verbundenen Stockwerken emporsteigen, ist schon die Rede gewesen (S. 345). Hier und da scheint man in Amerika selbst zu der Einsicht gekommen zu sein, daß diese Hausungetüme, so gigantisch sie aus der Ferne gesehen wirken, im Sinne einer gesunden Städtebaukunst nicht nur ein künstlerischer, sondern auch ein hygienischer Fehler waren. Martin Mächler bezeichnet sie mit Recht als den „steingewordenen Gedanken des rücksichtslosen allkapitalistischen Unternehmertums". Das Bestreben, diese Stahlrahmen- und Mauerfüllwerk-Bauten, deren höchste Stockwerke die Turmspitzen des Kölner Doms tief unter sich zurücklassen, künstlerisch durchzubilden, konnte natürlich nur gelingen, wenn man von der Nachahmung der geschichtlichen Baustile völlig absah und die aufeinandergetürmten Massen durch ihre kubische und rhythmische Gestaltung wirken ließ. Roots Monadnockblock von 1891 in Chicago bezeichnet Hilberseimer als den ersten „Wolkenkratzer" Amerikas, der in diesem Sinne zu einem Baukunstwerk wurde. Auch die Fenster wirken in diesem doch „erst" 16 Stockwerke hohen Gebäude nicht mehr als selbständige Bestandteile, sondern als Flächenmuster der Wand, das diese nicht unterbricht, sondern betont. Roots Nachfolger in Chicago, D. H. Burnham & Co. (Burnham starb 1912), trugen den neuamerikanischen Stil der „formgewordenen Sachlichkeit" nach Neuyork. Ihr Fuller-Building daselbst wirkt auch durch seine dreiseitige Gestalt, die es, von der Fifth Avenue gesehen, wie den Bug eines Riesenschiffes erscheinen läßt. Aber die Gebäude dieser Art sind noch winzig gegen das dann kommende Gebäude der Metropolitan-Lebensversicherungsgesellschaft in Neuyork. Dieses erhebt sich in 50 Stockwerken an 200 m über das Straßenpflaster. Zu den höchsten Häusern des Neuyorker „Hochhäusergebirges", die nach echtem, nicht entlehntem Stil streben, gehört Ernest Grahams Haus der Equitable-Gesellschaft, dessen senkrecht gegliederte kubische Massen

nicht irreführen. Alle diese Bauten aber übertrumpft an Höhe und an künstlerischem Wollen Caß Gilberts Woolwich-Gebäude in Neuyork (Abb. 161). Mit einer Höhe von 236 m, einschließlich seines besonders angegliederten Turmes, ist es nächst dem Pariser Eiffelturm das höchste Gebäude der Erde. Künstlerisch wirkungsvoll ist vor allem seine Gesamtgliederung. Über die Berechtigung seiner „gotischen" Einzelformen läßt sich streiten. Das Innere, das alles Holz verbannt hat, ist großenteils mit Terrakottaplatten verkleidet.

Als größter Meister der echt amerikanischen Baukunst, der sich auch nicht auf Wolkenkratzer versteifte, erscheint Frank Lloyd Wright, dessen Verwaltungsgebäude von Larkins Fabrik in Neuyork die Zweckformen seinem großzügigen Formwillen unterwirft. Massig wie ägyptische Monumentalbauten und zugleich von leidenschaftlichem inneren Leben erfüllt ist der Bau. In seinen Landhausbauten aber, die unter tausenden, wie sie auch in Amerika alljährlich neu entstehen, durch ihre schlichte Sachlichkeit und reizvolle Anlage mit weit vorspringenden Dächern auffallen, betont Wright das wagerechte Gleichgewicht und liebt es, die Zwischenwände nach Möglichkeit auszuschalten, um sich in freien Raumrhythmen zu ergehen.



Abb. 161. Blick vom Municipal-Building auf die Turmhäuser Neuyorks. Rechts das Woolwichgebäude. Nach „Wasmuths Monatsheften für Baukunst" 1920/21.

Warenhäuser, Fabriken und ländliche Wohnhäuser waren eben in Amerika wie in Europa die Hauptschöpfungen einer zeitgemäß sich aus ihren Aufgaben entwickelnden Baukunst. In öffentlichen Großbauten aber blieben die Länder des Westens länger der alten Stilarchitektur treu als die Länder Mitteleuropas und die ihnen stammverwandten Gebiete.

III. Die Bildnerei der letzten 25 Jahre.

Vorbemerkungen. — 1. Die erste Entwickelungsstufe der neuen Bildhauerkunst außerhalb Deutschlands und seiner östlichen Nachbarländer.

Wenn die Baukunst, deren Schöpfungen doch an der Scholle haften, die sie entstehen sah, ihre neuen Formen, vom gleichen mehr vorwärts als rückwärts gerichteten Zeitgeist beflügelt, in verschiedenen Ländern fast unvermerkt in gleichem Sinne weiterentwickelte, so ist

das natürlich in den darstellenden Künsten, deren Werken schon durch die großen, den Meistern aller Länder geöffneten Landes- und Weltausstellungen eine unmittelbare Fernwirkung gesichert war, in noch weit höherem Maße der Fall. Die völkischen Sonderzüge, die wir, wie das im Wesen der Naturnähe begründet war, noch im vorigen Zeitraum gegenüber anders Denkenden betonten, verflüchtigten sich von selbst mit der gewollten Loslösung der Künste von der Naturnachahmung.

Was gleichwohl in der jungen Bildnerei und Malerei jedes Landes völkisch bedingt ist, wird die Zukunft klarer unterscheiden als die Gegenwart, der die Fanfaren der jungen Kunst von allen Seiten fast gleichmäßig in die Ohren tönen. Immerhin bleibt es bemerkenswert, daß die Bewegung in den darstellenden Künsten doch wieder zunächst von Frankreich ausging, wo sie sich fast organisch aus der vorhergegangenen impressionistischen Richtung loslöste, aber auch kaum so phantastisch, ja utopistisch endete wie in den östlicheren Ländern.

Deutlicher werden wir die Bewegung an der Malerei und den graphischen Künsten in allen ihren Abstufungen verfolgen können als in der Bildhauerei. Die Fläche ist nachgiebiger als der Körper, der der Erde verwandter bleibt. Aber schließlich werden wir auch die Bildnerei unter deutschen Händen ihre am meisten „expressionistische", unter russischen Händen ihre am meisten „utopistische" Gestalt annehmen sehen.

Die Bildhauer der ersten Entwickelungsstufe der neuen französischen Kunst unterscheiden sich von ihren Vorgängern, deren Abgott der große Rodin war, durch die räumlich geschlossenere Haltung und die ruhiger ausgeglichene Oberfläche ihrer Bildwerke, deren neue Reize, ohne nachzuahmen oder zu altertümeln, den alten Ägyptern, den älteren Griechen oder — etwas anders gerechnet — den mittelalterlichen Gotikern nachempfunden waren. Doch sind die Neuerer dieser Art zu selbständig, als daß wir den einen von ihnen als Jungklassizisten, die anderen als Jungromantiker bezeichnen möchten.

An der Spitze dieser Reihe steht der Südfranzose Aristide Maillol (geb. 1861), der sich in der Schule Cabanels (S. 245) zuerst zum Maler hergebrachter Richtung entwickelte, dann unter dem Einfluß Gauguins (S. 451) neue Wege einschlug und diese namentlich in der Teppichwirkerei erfolgreich zu Ende ging, ehe ihm beim Anblick altgriechischer und altägyptischer Bildwerke die Erleuchtung kam, daß er zum Bildner geboren sei. Erst 1903, als Rodin dafür sorgte, daß seine versonnen „ruhende" Frau einen Ehrenplatz im Salon erhielt, hatte er sich als Bildner durchgesetzt (Abb. 162). Maurice Denis widmete ihm 1906 einen begeisterten Aufsatz, Meier-Graefe folgte; später haben Werth und andere ihn gewürdigt. Im Gegensatz zu Rodin, dessen reich belebte Leibesoberflächen in die Freiluft verschwimmen, schuf Maillol seine ruhigen, in sich beschlossenen, räumlich bedingten Körperformen ohne Einzeldurchbildung; im Gegensatz zu Hildebrand, der seine Gestalten als Bildhauer dem Block entsprießen ließ, schuf Maillol die menschlichen Formen, die ihm vorschwebten, in den Block hinein. Geschaffen hat er meist nur in kleinerem Maßstabe. Die prächtige weibliche Holzstatuette, die sich nach Meier-Graefe bei Vollard in Paris befand, versinnbildlicht die Gebundenheit ihrer Formen in sich durch das fest um ihren Unterkörper und zugleich um die Stütze, an die sie sich lehnt, gezogene Gewand. Keine Leidenschaften trüben die Seelenruhe seiner Geschöpfe; keine Begebenheiten haben ihre stillen Bewegungen ausgelöst. Nur die Formen als solche und fast ausschließlich die Formen des weiblichen Körpers nehmen den Meister in Anspruch. In der Nationalgalerie in Berlin ist Maillol mit einer weiblichen Terrakottabüste und einer Reihe kleiner Bronzen, wie der Zopfflechterin, dem sitzenden, dem knieenden

und dem stehenden Mädchen und den Ringerinnen, vertreten. Ein etwas größeres sitzendes Mädchen von vollen Körperformen, das die linke Hand erhebt und nach rechts hinabblickt, besitzt die Bremer Kunsthalle. Im Folkwang-Museum zu Hagen sieht man unter anderem eine Mädchengestalt Maillols in vollen, zusammengehaltenen Formen, deren Brüste über wagerecht abgeschnittenem Gewand hervorquellen.

Von der Weiterentwickelung in Frankreich ist nicht viel zu berichten. Rodin, der Große, dessen Gefolge noch Oberwasser behielt, starb ja erst 1917. Die absichtlichen, nachahmenden, aber zugleich noch naturnahen Gotiker, wie Jean Dampt, der im Salon de la Société Nationale des Beaux Arts 1920 eine kleine Sammlung seiner Bildwerke ausgestellt hatte, stehen noch auf anderem Boden als die modernen Meister gotischer Gesinnung. Zu ihnen gehören die eigentlichen kubistischen Bildhauer, von denen Duchamps-Villon noch an Maillol erinnert, Auguste Agéro und Jacques Lipschitz kubisieren, Brancusy aber und der Russe Archipenko, auf den wir zurückkommen, sich noch weiter von der Natur entfernen.



Abb. 162. Aristide Maillol: Kauernde. Nach A. Kuhn: Die neuere Plastik.

Unter den germanischen Belgiern steht der als Neugotiker gefeierte George Minne (geb. 1866 zu Gent) obenan. Schlank sind seine Gestalten im Gegensatz zu den vollen Maillols; stark, aber verhalten sind ihre Bewegungen; frei in den Raum gestellt, scheinen sie sich nach baulichem Rahmen zu sehnen; meist in kleinem Maßstabe gehalten, machen sie in Lichtbildern den Eindruck monumentaler Größe. Bei aller offensichtlichen Tektonik ihres Baues stehen sie der Natur ihrem innersten Wesen nach noch nahe; und neben dem leiblichen Aufbau der in der Regel nackten männlichen Gestalten Minnes fesselt uns oft auch die seelische Leidenschaft, die er ihnen einhaucht. Meier-Graefe, Fortlage, Rösler und andere haben sich in Deutschland, wo seine Kunst rasch warmen Widerhall weckte, seiner angenommen. Großes Aufsehen erregte er 1901 auf der Wiener Sezessionsausstellung.

Minne fing mit der Graphik an. Er schuf eigenartige Bilder zu den eigenartigen Dichtungen seiner Landsleute Verhaeren und Maeterlinck. Wie wunderbar gotisch ist das Liniengewoge der Gewand- und Deckenfalten in den Abbildungen zu Maeterlincks „Schwester Beatrix". Zahlreiche plastische Werke seiner Hand besaß 1910 die Sammlung Fritz Waerndorfers in Wien; unter ihnen die ringenden Knaben in Marmor, unter ihnen das Marmorbildwerk der sterbenden Mutter mit ihrem Kinde; unter ihnen aber auch eine Reihe jener schlanken Knaben oder Jünglinge, die Minne in den verschiedensten Haltungen wiederholte.

Das Folkwang-Museum in Hagen, das der westfälischen Stadt hoffentlich erhalten bleibt, besitzt zunächst das stilstarke, von fünf völlig gleichgestalteten Knaben umringte Brunnenrund, aber auch den schlauchtragenden Knaben in Marmor, die ringenden Knaben in Eichenholz, den marmornen, an seinem Arbeitspult sitzenden Radierer und einen aus dem Block gehauenen nackten Knaben, der des Meisters Arbeitsweise veranschaulicht (Abb. 163). Einige schöne Grabdenkmäler von Minnes Hand stehen auf dem alten Friedhof zu Hagen. In der Modernen Galerie in Wien ist Minne mit einer empfindungsvollen Büste, im Museum zu Halle aber mit zwei Bronze- und drei Marmorbildwerken seiner eigensten Art besonders gut vertreten. Von seinem späteren Hauptwerk, dem Rodenbach-Denkmal in Gent, sagt Meier-Graefe: „In zwei würdevollen Linien, von denen die eine steil abfällt, die andere sanft in weitem Bogen emporsteigt, wächst die langgestreckte, in stiller Trauer ruhende Gestalt aus dem Boden heraus."

In Holland rankte der Bildhauer L. Zijl sich an Berlages Bauten, für die er vielfach die anfangs derben, allmählich feiner werdenden Bildwerke schuf, zu der monumentalen Haltung empor, die Minne, ohne daß ihm ihre Betätigung vergönnt gewesen wäre, angeboren war. Zijls Bronzen erinnern denn auch manchmal an die Minnes. Moderner noch wirkt er in seiner Kleinbildnerei aus Elfenbein und anderen Stoffen: „Es sind glänzende Stilisierungen, die aus den paar Hauptlinien des Körpers reiche Motive gewinnen" (Meier-Graefe).

Unter den jüngeren holländischen Bildhauern ragt Engel Jeltsema (geb. 1879), dessen Wirken Dülberg geschildert hat, hervor, ohne eigentlich zu den Neuerern gezählt werden zu können. Sein Erzstandbild Johan de Witts im Haag wenigstens gehört der alten Schule an. Einen rhythmisch beseelten Realismus zeigen seine Schöpfungen, wie „Der Morgen" in Gestalt eines schönen Jünglings, dessen Formen doch schon innerlich erschaut sind.

Von den skandinavischen Bildhauern dieser Zeit haben wir den Norweger Gustav Vigeland (geb. 1869; S. 369) schon kennengelernt. Er ist modern im Sinne Rodins, für den er schwärmt; aber er hat auch einen visionären Zug, dessen innere Gesichte doch mehr im sachlichen als im formalen Sinn expressionistisch wirken.

Hier darf aber auch der Isländer Einar Jonsson eingereiht werden, der sich völlig schulfrei seinen eigenen Stil geschaffen hat. B. de Linde hat uns die Bekanntschaft mit ihm vermittelt. Jonssons Denkmal Ingolfs in der Hauptstadt der Eisinsel stellt einen Recken im Kettenpanzer in stark, aber etwas äußerlich empfundener und absichtlicher Monumentalität dar. Senkrecht empor strebt der Arm, der sich auf die Lanze stützt. Eine eigenartige Phantasieschöpfung aber ist seine „Woge der Zeiten". Das lang herabwallende Haupthaar der hoch aufgerichteten, gen Himmel blickenden Gestalt ist als die mächtig nachschleppende Meereswoge gedacht, in deren Schwalle versinkende Menschenkinder mit dem Tode ringen.

Von den angelsächsischen Ländern ist Nordamerika, wie wir gesehen haben, in der Baukunst am fortschrittlichsten gesinnt. In der Bildhauerei aber hat die wirklich moderne Richtung, wie es scheint, dort noch nicht Fuß gefaßt. Der amerikanische Meister, dem Biel 1920 in der Gazette des Beaux Arts ein Loblied gesungen, R. Tait Mackenzie wenigstens, der als Athletenbildner gefeiert wird, ist Realist von reinstem Wasser, dessen Naturbeobachtungen nur durch die Verwertung von Messungen ins Reich des Typischen erhoben werden. Sein Läufer im Fitzwilliam Museum zu Cambridge, sein Bronze-Athlet im Ashmolean Museum zu Oxford, sein beweglicher „Escamoteur" im Metropolitan Museum zu Neuyork und sein Wettläufer, der sich die Schuhe bindet, im Museum zu Ottawa zeugen von dem Ansehen, das der Meister, der ursprünglich Arzt war, sich erworben hat.

In Italien, das jahrhundertelang das Mutterland der bildnerischen Bewegung gewesen war, zog die Bildhauerei des 19. Jahrhunderts lange in den hergebrachten Gleisen weiter. Freilich hatte Medardo Rosso (S. 382), der nach Paris gezogen war, dort Rodins Impressionismus zu übertrumpfen gesucht; und als tüchtiger junger „impressionistischer" Bildhauer wird Cesare Biscarra von Turin uns vorgestellt. Freilich hatte den alten italienischen „Verismus" schon Leonardo Bistolfi (geb. 1859; S. 382) in seiner Weise, David Calandra von Turin (geb. 1856) in anderer Weise zu überwinden gesucht, hatte Angelo Zanelli, über dessen Skulpturen am Nationaldenkmal in Rom Hermanin berichtet hat, eine neue schwungvolle Monumentalität erstrebt, hatte Pietro Canonica von Turin (geb. 1869), dessen Bildwerke am Nationaldenkmal in Rom als Nebenarbeiten seiner Hand gelten, sich durch seine neuartige, wachsweiche Behandlung der Oberflächen seiner Marmorschöpfungen, namentlich seiner Bildnisbüsten, im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts einen Weltruf verschafft. Werke dieser Meister kann man in der Galleria d'Arte Moderna in Rom bewundern; aber zu einem gesunden und starken Nachimpressionismus im Sinne Maillols fanden sich zunächst, wie es scheint, keine Ansätze in Italien. Erst im „Futurismus" suchte auch die italienische Bildnerei neue Wege.



Abb. 163. Knabe. Marmor von George Minne im Folkwang-Museum zu Hagen. Nach „Kunst und Künstler" 1914.

2. Die deutschen und slawischen Bildhauer der ersten Entwickelungsstufe des Nachimpressionismus.

In Deutschland ragten, wie in Frankreich, die großen Bildhauer des jüngstvergangenen Geschlechts noch weit in die Gegenwart herein. Starben Adolf Hildebrand, dessen Kunstwollen sich eigentlich wohl nur in der Methode, die seinen Schöpfungen manchmal den Stempel der Absichtlichkeit aufdrückte, von dem Maillols unterschied, und der klassische Tierbildner August Gaul (geb. 1869), der Natur und Stil, selbst Stil im Sinne modernen Formwillens, empfindungsvoll verschmolz, doch erst 1921. Von den Bildnern der nächsten, weitergehenden Entwickelungsstufe unterscheiden sich die Meister, die uns hier zunächst beschäftigen,

greifbar ausgedrückt, dadurch, daß ihre Gestalten trotz aller Durchgeistigung noch auf Erden lebensfähig erscheinen.

Unter den Neuerern steht der treffliche Deutschschweizer Hermann Haller (geb. 1881) obenan, den Ferd. Bulle, K. Witte und W. Wartmann uns nähergebracht haben. In Bern geboren, arbeitete er von 1909 bis 1914 in Paris, seit 1915 in Zürich. Einfachschöne Menschen in einfach ausdrucksvollen Stellungen, die er bei zunehmendem Können bewegter als anfangs gestaltete, sind sein Darstellungsgebiet. Die Oberflächen seiner Körper sind rauh und schlicht gehalten, ihre Köpfe sind nicht mit seelischem Ausdruck belebt, seine Leiber sind ein Stück lebendig gewordenen Raumes. Gerade seine Gestalten vermeiden alles, was nach Naturnachahmung schmeckt, ohne unnatürlich zu wirken; gerade ihr Geistiges will man in der Vergeistigung der Form als solcher erkennen. Wo Haller sich in den Dienst der Baukunst stellte, wie in der großartigen Säerin im Giebel des klassizistischen Neuen Museums in Winterthur, wie in seinen Wandbildwerken am Kunsthaus in Zürich und in seinen Pfortengestalten am Eingang von van de Veldes Haus Osthaus in Hagen, ist er in seinem Elemente. Seine köstlichen Einzelgestalten, wie der schreitende, der sitzende, der auf den Zehen stehende (Abb. 164) und der kauernde Jüngling, denen er erst nach 1915 bestimmtere Bezeichnungen gab, wie die Schutzflehende, die Tänzerin, der Boxer Jack Johnson usw., sind uns aus unseren sezessionistischen Ausstellungen bekannt. Die Schweizer Museen haben schon eine Reihe seiner Schöpfungen erworben; in Deutschland besitzt z. B. das Städtische Museum in Frankfurt sein aus Holz geschnitztes stehendes Mädchen.



Abb. 164. Hermann Haller: Stehender Jüngling.
Nach „Kunst und Künstler" 1918.

Schweizer wie Haller ist Fritz Huf, den z. B. Wolfradt, Rosenthal und Edschmid gewürdigt haben. Von Rodin ausgegangen, ist Huf, der in Berlin arbeitet, fast plötzlich zu der neuen Form übergetreten. Breit, frei und geschlossen setzt er seine Schöpfungen hin, die sich durch das innere Schauen des Künstlers leise von der Natur zu lösen beginnen. Der schreitende Jüngling der Berliner Sezession von 1916 archaisierte vielleicht noch etwas zu absichtlich. Hauptsächlich hat Huf sich dem Bildnis zugewandt. Seine Köpfe des Zeichners Olaf Gulbranson, des Schauspielers Paul Wegener, des Kolonialdirektors Dr. Solf, der Fürstin Lichnowsky und des Bildhauers Kolbe, die sozusagen das bessere Selbst der Dargestellten klar und ruhig ans Licht ziehen, zeigen ihn auf der Höhe seiner Kraft.

Von den Bildhauern, die in Berlin mehr oder minder entschieden auf gleichen oder ähnlichen Pfaden wandeln, wirkt Richard Engelmann (geb. 1868), dem Bode den Hauptaufsatz gewidmet hat, noch fast im Sinne Hildebrands. Sein Hauptwerk ist das Wildenbruch-Denkmal im Park zu Weimar: ein nackter Krieger mit glatt anliegendem Helm. Von seinen Grabbildwerken wird das der Trauernden auf dem Grabmal Rheinhold in Hannover, von seinen Büsten

wird die Max Regers hervorgehoben. Neuzeitlicher zusammengestrafft wirken die Formen des Holzschnitzers Eduard Bietz, von dessen Hand das Elberfelder Museum treffliche Büsten besitzt.

In Dresden, wo Artur Lange (S. 279) seine neuen Arbeiten, wie sein ernst feierliches Denkmal für die gefallenen Krieger im Waldfriedhof der Dresdener Garnison, dem neuen Zeitempfinden annähert, hat sich durch die Berufung des Schwarzwälders Karl Albiker (geb. 1878) aus Karlsruhe ein neuer Herd bildnerischen Feuers entzündet. Albiker, dem G. J. Wolf einen besonderen Aufsatz gewidmet hat, gehört nicht zu den eigentlichen Umstürzlern. Er selbst hat sich zu den Griechen des 5. Jahrhunderts vor Christo bekannt, aber erklärt es mit Recht für eine Unwahrheit, bei diesen, bei den Ägyptern, bei den Gotikern oder gar bei den Buschnegern Anleihen zu machen. Ein eigener Formwille müsse alle Eindrücke verwischen und verwandeln. Albikers eigener Formwille, der auf anmutig schlanke, tektonisch bedingte und rhythmisch bewegte Formen gerichtet ist, hat eine Reihe durchaus jungzeitlicher und doch liebenswürdig ansprechender Schöpfungen hervorgebracht. Genannt seien seine dem Baugedanken machtvoll angepaßten, in sich geschlossenen Kämpfer- und Ringerreliefs (Abb. 165) am Varietétheater in Basel und sein anmutiges und doch monumentales Giebelrelief der Anadyomene am Konzerthaus in Karlsruhe. Von seinen Einzelgestalten aber wie ausdrucksvoll „die Trauernde" in Bronze für das Krematorium in Hagen, wie lebendig die „kauernde Haarflechterin", wie „schön" (sit venia verbo) sein bewegter Bronzejüngling, der 1920 in Dresden ausgestellt war, wie reizvoll seine stahlfeste, schlanke weibliche Brunnenfigur aus glasiertem Stein, die mit beiden Händen eine Schale emporhebt!



Abb. 165. Karl Albikers Ringer. Betonrelief am Varietétheater in Basel. Nach „Kunst für Alle" 1907.

Hamburg besitzt in dem Wiener Richard Luksch (geb. 1872), den W. Niemeyer gewürdigt hat, einen tüchtigen Meister dieser Richtung, der sich als Baubildner z. B. in den Pfeilerfiguren und Dachträgern eines Geschäftshauses in Augsburg, als Grabbildner in dem Denkmal für Detlev von Liliencron in Altrahlstedt bewährte; in Düsseldorf wirkt in derselben Richtung, doch wohl innerlich noch tektonischer empfindend, Richard Langer, den Westheim besprochen hat. Langers flache, in Holz geschnitzte Rundreliefs am Heizkörpermantel des

Hauses Kunheim sind bewundernswert in den Raum gesetzt. In Frankfurt mag Karl Stock wegen seines wuchtig-gigantischen, durch den spätgriechischen Fries von Pergamon (Bd. 1, S. 406) eingegeben, zugleich griechisch, barock und doch ganz neuzeitlich empfundenen Giebelfeldschmuckes am Chemischen Institut der Universität genannt werden. In Karlsruhe aber wirkt nach Albikers Fortgang Willy Gerstel (geb. 1879), der Schöpfer des Hebeldenkmals in Lörrach und der Büste einer Italienerin in der Karlsruher Kunsthalle, im Sinne geometrisch geschulter Formenzusammenfassung.

Etwas länger haben wir in München zu verweilen, dessen junge Bildhauer Hausenstein besprochen hat. Daß in München die Schüler Hildebrands vom Schlage Hahns, denen B. Bleeker sich mit feinfühligen Arbeiten gesellt, bis in unsere Tage herein schaffen, braucht nicht wiederholt zu werden (S. 290). Als Neuerer trat Edw. Scharff (geb. 1887) auf, der, auch als Maler und Radierer tätig, etwa zwischen Rodin und Hildebrand hindurch dem neuen, noch kubischer körperhaft empfindenden Stile zustrebt. Als Bildner wirkt er, wie seine Büste der Schauspielerin Annie Mewes von 1917 in der Neuen Münchener Staatsgalerie zeigt, ruhiger denn als Maler und Radierer. Sein schreitender Jüngling ohne Arme aber nähert sich schon dem eigentlich expressionistischen Ideal. Pfister und A. L. Mayer haben ihn der Kunstgeschichte zugeführt. Er selbst äußert sich über sein Schaffen: „Das physische Sein des Scheins gibt die Materie, die durch psychisches persönliches Leben Ausdruck wird, und beides gibt die Form." Der Freiburger Hermann Geibel (geb. 1889), den Popp bewertet hat, war Schüler Wrbas (S. 280) in Dresden, ehe er sich in München an Hildebrands (S. 288) Schüler Erw. Kurz anschloß. Er bewahrt bei allem Streben nach Vereinfachung der Form ein gutes Stück Naturnähe. Seine holzgeschnitzten und aus anderen Stoffen gebildeten Tiere haben noch Gaul zur Voraussetzung. Machtvoll wirkt sein Adler als halbrunder Abschluß des Haupteingangs zum Genesungsheim auf dem Plättig im Schwarzwald. Sein junger Bär aus Gußeisen zeigt ihn von seiner eigensten Seite. Der Menschenbildnerei wandte er sich erst nach dem Kriege zu. Seine Vorstudie zu einem hl. Michael hat innere Verwandtschaft mit der Gotik. Sein hinknieender nackter Jüngling mit geschlossenen Augen und über den Kopf gelegten Händen wirkt schon recht expressionistisch. Fritz Clauß aus Zweibrücken (geb. 1885) gibt mehr die volle, runde Körperlichkeit, die an den Block erinnert, dem sie entstammt.

Über die junge Wiener Plastik hat Art. Rößler 1915 berichtet. Edmund Hellmers (S. 287) Schüler Anton Hanak, dem auch Fleischer, Rößler und Berta Zuckerkandl nachgegangen sind, ist der erste große Vertreter der jüngeren Wiener Kunst. Auch er steht, von überquellender Kraft keuscher Sinnlichkeit und leidenschaftlichen Seelenlebens getragen, noch im Übergang von der alten zur neuen Richtung, steht als ganze künstlerische Persönlichkeit „ohne Pose, aber voll Pathos", aber auch außerhalb des sich schon wieder meldenden Schulschematismus. Als „Körper gewordenes Traumgesicht" bezeichnet Fleischer seine Schöpfungen. Seinen Brunnen in Linz an der Donau mit seiner ruhig sitzenden weiblichen Gestalt nennt Hanak selbst „die Freude am Schönen". Ein in Kissen hingestrecktes nacktes, schmerzerfülltes Weib mehr Rodinscher als Maillolscher Behandlungsweise heißt „Das große Leid". Seine Monumentalgestalten an Jos. Hoffmanns österreichischem Hause auf der Kölner Werkbundausstellung 1914 gingen wirklich in ihrer baulichen Aufgabe auf.

An der Spitze einer Reihe tüchtiger österreichischer Holzschnitzer steht der aus Mähren stammende, namentlich als Tierbildner geschätzte Franz Barwig (geb. 1868), den E. Tietze-Conrat besprochen hat. Sein aus Holz geschnitzter Jüngling in der Wiener Staatsgalerie

wirkt fast klassizistisch. Ganz er selbst ist Barwig in seinem holzgeschnitzten Panther, seinen raufenden Bauern und seinem lebendigen Holzrelief einer Kirchweih, ganz er selbst freilich auch in seinen Bronzetieren, wie dem auf einer Halbkugel stehenden Bären und dem Steinbock in Kampfstellung. Holzschnitzer sind auch Neuromantiker wie Franz Zelezny, dessen typische Gestalten dem Volksleben entnommen sind, und C. O. Czeschka, der an die Hamburger Kunstgewerbeschule berufen wurde.

Mähre wie Barwig ist Jan Stursa (geb. 1880), der, in Prag tätig, zu den tüchtigsten Meistern des Übergangs vom Impressionismus zum Expressionismus gehört. In Prag machte man ihm den Vorwurf, seine Kunst sei zu deutsch. Slawisch ist sie allerdings nicht im besonderen Maße; aber neuzeitlich und persönlich zugleich wirkt sie. Rößler und Tietze haben uns seine nähere Bekanntschaft vermittelt. Er geht wohl von der Natur aus, durchdringt sie aber seelisch im Schmelztiegel seiner Einbildungskraft. Kräftige, volle Körperformen, deren Gliedmaßen manchmal übergelenk bewegt sind, zeichnen ihn aus. Gut in den Raum gesetzt sind seine Reliefs an der Ferdinandsbrücke in Prag. Die Moderne Galerie in Prag besitzt seine wildbewegte bronzene Bauchtänzerin, sein „melancholisches Mädchen“ mit den ausdrucksvoll verschlungenen Gliedmaßen, aber auch seine Marmor-Messalina mit ihrer inneren Leidenschaft. Der Neuen Staatsgalerie in München gehört seine bronzene Eva, der Staatsgalerie in Wien seine „Badende“ aus Sandstein.

Slawischer gestimmt, barocker in moderner Aufmachung wirkt neben Stursa Jaroslav Horejc in Prag, für den sein Simson im Kampf mit dem Löwen bezeichnend ist. Übertrieben in der Muskelbildung, gehören seine Werke dieser Art eher zur rückblickenden als zur vorwärtsblickenden Richtung. Erich Steinhard hat eingehend über ihn berichtet.

Endlich der Südslawe Ivan Meštrović, den Rößler gefeiert hat. Vor dem Kriege in Wien ansässig, veranstaltete er 1919 eine vielbesprochene Meštrović-Ausstellung in London. Man meinte dort, er bekenne sich wohl zu der Richtung Maillols oder Minnes, erreiche seine Vorbilder aber nicht. Für das Viktoria- und Albert-Museum wurde dort ein Werk seiner Hand erworben. In seinen beiden Riesengestalten im Wiener Sezessionsgebäude konnte Meštrović seine tüchtige baubildnerische Gesinnung betätigen. Eine Karyatidenreihe war für einen Tempelbau bestimmt. Seine Eva und seine Gruppe „Mutter und Kind“ stehen im Übergang zur Formenbildung unserer Jüngsten.

3. Die expressionistische Bildnerei, namentlich in Deutschland und seinen östlichen Nachbarländern.

Die Grenzen einer künstlerischen Weiterentwickelung sind wie immer, so auch in diesem Fall, nicht scharf zu ziehen. Auch auf dem Gebiete der Bildnerei wich der maß- und haltungsvolle Nachimpressionismus der Art Maillols, Minnes, Hallers und Albikers nur allmählich dem eigentlichen Expressionismus mit der Losung: „Los von der Natur“. Am Anfang der Reihe stehen noch Meister so fester menschlicher Körperformen wie Hoetger, an ihrem Ende die Meister so völlig naturwidriger Bildungen wie der Russe Archipenko. Daß ihr Kunstwille zusammengehört, scheint sich aber doch schon in der Begeisterung auszusprechen, mit der Hoetger die Art Lehmbrucks begrüßt hat. Der eigentliche Expressionismus, dessen „Geistigkeit“ nach Hoetgers eigenem Geständnis nicht etwa darin besteht, an Köpfen und Gebärden den Ausdruck wirklicher seelischer Stimmungen zu schildern, sondern die eigene Seelenstimmung des Künstlers oder doch seine Vorstellung von der Seelenstimmung anderer, schon in der äußeren,

von der Natur abweichenden Formensprache zu gestalten, beginnt für unsere Auffassung mit erkennbaren Abweichungen von lebensfähigen Naturformen.

Also zunächst der Westfale Bernhard Hoetger (geb. 1874), der eine Zeitlang zu den Führern des Darmstädter Kreises gehörte. Am unmittelbarsten wirkt er in seiner Frühzeit, wo ein angeborenes aufbauendes Stilgefühl seine noch von warmem, natürlichem Leben ausgegangenen Menschen aus sich selbst heraus emporhob. Besondere Schriften haben Biermann und Hildebrandt ihm gewidmet, besondere Aufsätze haben z. B. Rohl, Friedeberger, Creutz, Schulze und Uphoff über ihn oder einzelne seiner Schöpfungen geschrieben. In Paris gebildet, von Rodin ausgegangen, schwenkte er 1906 zu Maillol und dessen deutschen Nachfolgern ab. Sein Hauptwerk ist die architektonisch streng stilisierte Reliefwand „Werden und Vergehen" im Platanenhain zu Darmstadt (Abb. 166). Die Zeichnung und Gestaltung der einzelnen großen und kleinen Gestalten mit ihren streng geometrisch bald nach dieser, bald nach jener Seite gleichmäßig ausgebogenen Köpfen oder Gliedmaßen wirkt, rein plastisch betrachtet, vielleicht zu einförmig, baukünstlerisch angesehen aber, wie es die Absicht des Künstlers war, durchaus überzeugend. Zu seinen besten anderen öffentlichen Werken gehört der Gerechtigkeitsbrunnen in Elberfeld, dessen Museum, außer dem oft genannten Marmortorso, seine Marmorbilder „Der Flug" und das „Lächeln" bewahrt. Auf den Lippen der Büste des friesischen Mädchens erblüht ein echt „lionardeskes" (Bd. 4, S. 340) Lächeln. Das Revolutionsdenkmal für Bremen stellt Mutter und Sohn in ägyptisch großzügiger, aber von warmem Leben erfüllter Monumentalität dar. Der Vogelbrunnen Hoetgers für Mainz ist mit reizenden Knabengestalten geschmückt. Seine beste Büste ist die der Frau Dülberg: sie gibt die Dargestellte doch wohl schon expressionistisch so, wie sie sich in der Vorstellung des Meisters gestaltet hat. Eigenartig wertvoll sind seine zahlreichen, weniger auf feine Durchbildung als auf geschlossene Gesamtwirkung bedachten kleinen Majolikagruppen.



Abb. 166. Der Schlaf. Relief von Bernhard Hoetger an der Wand der Mathildenhöhe in Darmstadt. Nach „Cicerone" 1920.

Die Wortführer der jüngsten Richtung halten Hoetger als „Eklektiker“ schon wieder für abgetan. Wir rechnen ihn nach wie vor zu den frühesten zielbewußten Vertretern der expressionistischen Richtung in der deutschen Bildhauerei.

Entschiedener, derber und absonderlicher zugleich als Hoetger ging der Böhme Franz Metzner (1870—1919), der an der Porzellanmanufaktur in Berlin zum Berliner geworden war, zum Expressionismus über. Er ist sogar einer der ausgesprochensten und erfolgreichsten, wenn auch eben nicht einer der feinfühligsten Vertreter des Expressionismus. Er gibt seinen kraft- und ausdrucksvollen inneren Gesichten entsprechende, der Natur nachhelfende Formen. Die Unterkörper seiner menschlichen Gestalten, die oft sinnbildliche Verwirklichungen von Begriffen oder Vorstellungen der Einbildungskraft des Künstlers sind, pflegen unförmlich groß, die Köpfe zu klein, die Bewegungen zu eckig für die Natur zu geraten. Er liebt es, die seitwärts gebeugten Köpfe seiner Gestalten wie an die Schultern festgewachsen darzustellen. Er sucht nach verwandtem Halt in entsprechendem baulichen Rahmen; und er hatte das Glück, als Baubildhauer reichliche und weithin sichtbare Beschäftigung zu finden. Wuchtig und packend ist manches, was Metzner geschaffen; aber fast immer zu äußerlich, um uns mit fortzureißen, und zu barock, um wirklich modern zu wirken. Unter anderen haben Osborn, Vollert, Bondy, Kurth und Scheffler ihn gewürdigt. Von Metzners bekanntesten öffentlichen Arbeiten wachsen sein Mozartdenkmal in Prag und sein Lessingdenkmal in Wien noch nicht ins Übernatürliche hinaus; sein Nibelungenbrunnen in Prag aber, dessen gewaltiger Rüdiger 1912 die Mittelhalle der Dresdner Kunstausstellung beherrschte, zeigt ihn ganz in seiner Eigenart. Eng mit der Baukunst Oskar Kaufmanns verwachsen sind seine Bildwerke am Äußeren und im Inneren der Neuen Volksbühne in Berlin (S. 411). Seine Hauptschöpfung sind aber seine Bildwerke am Völkerschlachtdenkmal in Leipzig, von den Totenwächtern an den Pfeilern der kreisrunden Gedächtnisgruft bis zu den sitzenden Riesengestalten in der Mittelrundhalle und zu den Überrecken, die oben von außen die Kuppel kränzen. Daß der „Geist“, der sich in dieser monumentalen, aber ungeschlachten Wucht ausspricht, der Geist des Aufschwungs Deutschlands im Jahre 1813 sei, wird schwer nachzuempfinden sein. Einige Einzelgestalten Metzners, wie die fest in sich zusammengeschlossene „Leidtragende“ und die Brunnenfigur der „Mutter“ wirken überzeugender.



Abb. 167. Die Verlassenen. Holzrelief von Ernst Barlach in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach dem „Kunstblatt“ 1919. (Zu S. 444.)

Innerlich bedeutender und stärker in der Form als Metzner ist Ernst Barlach (geb. 1870), der Dichter und Holzschnitzer, der hauptsächlich tief erregte Gestalten und Gruppen in scharf geschnittener und doch fest in sich zusammengefaßter Formensprache, wenn auch nur in mittelgroßem Maßstabe schuf. Wie er verhaltene oder ausbrechende Leidenschaft in ruhige Linienverhältnisse zu bannen versteht, das ist fast einzig in seiner Art. Vortrefflich ist Scheffler ihm gerecht geworden, köstlich hat Däubler ihn gewürdigt. Barlach ist Holsteiner, der, in der Nähe Hamburgs aufgewachsen, Rob. Diez' Schüler in Dresden gewesen, seelisch aber von russischen Schriftstellern wie Dostojewski beeinflußt worden ist. In diesem Sinne hat man seine Kunst, obgleich sie bestimmte Begebenheiten wohl selten darstellt, auch literarisch genannt. Schließlich hat Barlach auch in Rußland selbst das dortige Bauernleben beobachtet. Die Berliner Nationalgalerie besitzt sein leidenschaftliches Holzrelief „Die Verlassenen" (Abb. 167). Ganz er selbst ist er in dem Holzrelief „Hunger", das 1921 die Dresdner Kunstausstellung in der Eliasstraße schmückte. Gen Himmel blickende Schreitende im Mantel, schwangere Frauen, träumende, schlummernde Gestalten und Gruppen gehören zu seinen bevorzugten Stoffen. Däubler schließt: „Wir haben viel Schweres zu tragen, viel Schweres zu träumen. Alles das steht in Holz vor uns." Neuerdings ist Barlach, dessen Steinzeichnungen sein ganzes Wesen offenbaren, auch als Porzellanbildner hervorgetreten. Doch darf bezweifelt werden, ob dieses Gebiet ihm liegt.



Abb. 168. Wilhelm Lehmbruck: Emporsteigender Jüngling. Nach dem „Kunstblatt" 1917.

Der erfolgreichste der expressionistischen Bildhauer Deutschlands, wohl auch der feinfühligste von ihnen ist Wilhelm Lehmbruck (1881—1919), der Westfale, der schon in den meisten öffentlichen Sammlungen Deutschlands vertreten ist, zum Teil immer mit denselben, in Gipsabgüssen wiederholten lebensgroßen Gestalten in körperlichen Stellungen, die Verlangen, Sehnen, Entsagen oder Hoffen veranschaulichen: überschlanke männliche und weibliche nackte Gestalten mit absichtlich verlängerten Hälsen und Gliedmaßen, Verleiblichungen von Seelen, die dem Leiblichen weit entrückt sind. Auf Erden lebensfähig würden viele seiner Gestalten nicht sein; gerade sie tun der Natur oft absichtlich Gewalt an; und doch wirken sie trotz ihrer Verstiegenheit immer überzeugend und immer wie durch mystische Gewalt anziehend. Badt, Bethge, Kurth, Westheim und andere sind liebevoll auf Lehmbruck eingegangen. In Düsseldorf erzogen, in Paris gebildet, stellte er zuerst mit der Brücke in Dresden, 1912 aber im Salon des Indépendants zu Paris aus. Bald fehlte er auf keiner Ausstellung. Die Haupttypen, die sein Wollen zeigen, sind die Knieende, der Stehende, der Schreitende, der Emporsteigende (Abb. 168); die Badende, die Rückblickende, die Sinnende, der Denker folgten. An 30 bis 40 solcher Gestalten hat er hinterlassen. Johannes der Täufer ist eine seiner wenigen

geschichtlich überlieferten Gestalten: der Asket, der hagere, seelenvolle Schwarmgeist, wie er in unserer Vorstellung lebt. „Der Freund" heißt ein vorgebeugt dasitzender Jüngling, den man in Terrakotta ausgeführt im Städtischen Museum zu Frankfurt sieht. Die Mannheimer Kunsthalle besitzt eine Reihe seiner Schöpfungen; aber auch in der Nationalgalerie in Berlin, im Albertinum zu Dresden und im Museum von Halle, um nur diese zu nennen, lernt man ihn verstehen und lieben. Achtunddreißigjährig schied er freiwillig. Sein Wollen und Wirken ist Bruchstück geblieben.

Zwischen Lehmbruck und Metzner steht Edmund Moeller in Dresden (geb. 1885), den z. B. Stiller nach Verdienst gewürdigt hat, gestaltungskräftig in der Mitte. Leidenschaftliche leibliche Bewegungen, wie Kämpfe oder Tänze, weiß Moeller durch kubische Zusammenfassung und herbe Rythmisierung ins Bereich geistiger Gestaltung zu erheben. Ruhige Familiengruppen erfüllt er mit starkem, der Form entsprechendem Leben. Bildnisbüsten verleiht er, die Züge vereinfachend und vergrößernd, das innere Wesen der Dargestellten. Moeller ist durch und durch Bildhauer. Seine Schöpfungen bekennen sich zum Block als ihrem Vater, zur Seele als ihrer Mutter. In Düsseldorf und Dresden gebildet, reifte er in Rom zum Meister und trat nach seiner Heimkehr entschlossen in den Kreis der Jüngsten. In seinen früheren Werken, wie dem Monumentalbrunnen für Crimmitschau, tritt dies noch kaum hervor. Seine in Rom entstandenen Werke, wie der eherne David, sind schon im Sinne der Erneuerung des plastischen Kunstwollens entstanden. Ganz er selbst ist er in der überlebensgroßen, aus Muschelkalk gehauenen Tänzerin, die in der Bürgerwiese zu Dresden aufgestellt wurde. In großkörnigem Marmor gemeißelt ist seine große Gruppe „Ein Wiedersehen" im Albertinum zu Dresden. Machtvoll wirken seine tief erregten großen Schicksalsgestalten für ein Denkmal der Freiheit. Die großzügige Bildniskunst des Meisters zeigen seine Köpfe Hans Poelzigs, Gerhart und Karl Hauptmanns sowie Max Liebermanns. Die Dresdner Ausstellung 1920 brachte z. B. als Holzschnitzwerk den Jesuiten, der an Barlach erinnert, und das Porphyrbildwerk „Das Echo". 1921 vollendete er auch die edel expressionistische Reliefgestalt der Tonkunst an dem Grabstein des Tondichters Jean Louis Nicodé auf dem Kirchhof zu Langebrück. In die Saiten greifend, schwebt der Genius des Meisters der Symphonieode „Das Meer" über den durch das antike Wellenschema angedeuteten Wogen.

Hauptsächlich Grabbildner ist Benno Elkan (geb. 1877), den E. Blaß uns nähergebracht hat. Weicher als Moeller, faßt auch er seine Gestaltungen in Bewegungen, die sich dem Block fügen, äußerlich ruhig und innerlich lebendig zusammen. Zu seinen reifsten Schöpfungen dieser Art gehört die großartig geschlossene Klage auf dem Grabmal Wettendorf zu Wickrath im Rheinland. Alle Arten des Schmerzes, von der hoffnungslosen Zerknirschung bis zur leidenschaftlichen Sehnsucht, sind hier in übersinnlichen Gestalten zusammengefaßt. Das „Verhallende Lied" am Grabmal Sternau zu Dortmund, die „Heldenklage", die „Bergpredigt" und andere Grabbildwerke schließen sich an. Auch wundervoll ruhige Bildnisse, wie den Bronzekopf W. Trübners in der Mannheimer Kunsthalle, hat er geschaffen.

Zu den feinsten Begabungen dieser Reihe gehört Renée Sintenis in Berlin, eine Nichte Walter Sintenis' (S. 279). J. Beth und W. Heymann haben ihr in Aufsätzen gehuldigt. Eine gewisse Abhängigkeit von der Formensprache Lehmbrucks geht ihr hier und da namentlich in ihren wohlabgewogenen Menschengestalten nach. In ihrer kleinen Tierplastik aber ist sie einzig in ihrer Art. Die Tiere, die meist fest auf ihren Füßen stehen oder ruhig, aber begeistert bewegt sind, leben ihr eigenes Leben und offenbaren sozusagen ihr innerstes, aus der Natur gezogenes Wesen. In der Mannheimer Kunsthalle ist sie vertreten.

Zu den Deutschen dieser Art dürfen wir aber auch wohl Ernesto de' Fiori (geb. 1881) zählen, der, wenn wir nicht irren, Schweizer ist, aber von Zürich nach Berlin zog, wo er lebt. E. Bender, Max Raphael und W. Wolfradt haben ihn gewürdigt. Er ist von starkem Feuer durchglüht. Seine Gestaltungen streben nach leidenschaftlichem Aufschwung aus dem Erdenstaub; und wunderbar drückt sich dieser Aufschwung in den wogenden oder sich emporwindenden Linien des übrigens wohl zusammengehaltenen Aufbaues seiner Darstellungen aus. Ursula, eine stehende weibliche Gestalt, der Tänzer, der Jüngling zeigen dieses Aufstreben in neuartigen Bewegungen. In ruhig dastehenden Jünglingen, deren beide Fußsohlen am Boden haften, deren glatt herabhängende Arme nur wenig von strenger Symmetrie abweichen, deren Züge, oft bei geschlossenen Augen, nur ein stilles Traumleben verraten, strebt er doch etwas allzu offensichtlich den archaischen Kunstwerken der alten Griechen nach.



Abb. 169. Terrakottastatuette von Alexander Archipenko. Nach dem „Kunstblatt" 1920.

Alle diese Künstler weichen, wenn sie die natürlichen Formen ihrer Menschengestalten und ihrer Bewegungsmotive auch oft ihrer künstlerischen Anschauung entsprechend abwandeln, doch noch nicht von den organischen Grundformen der menschlichen Leiber und ihrer Glieder ab. Im weiteren Verlauf der Entwickelung aber schließen sich ihnen andere an, die die menschlichen Formen teils geometrisieren, teils gliederpuppenmäßig vereinfachen.

Sehr weit im Geometrisieren geht schon der in München lebende Moissi Kogan, dessen frühere, in sehr flachem Relief gehaltene Schaumünzen und Plaketten noch ziemlich naturnah sind. Aber schon seine Wandreliefs schlanker weiblicher Gestalten im Fabrikhaus der Kölner Werkbundausstellung von 1914 fielen durch die Geometrisierung ihrer Köpfe auf; und sein Relief der drei Grazien, das 1914 in der Mannheimer Kunsthalle erschien, war schon fast ganz geometrisiert. Das Museum zu Halle besitzt unter anderem eine Bronzeplakette und acht kleine Tonfigürchen seiner Hand.

Viel weiter gehen die eigentlichen „Radikalen" unter den Bildhauern, deren Führer und Vorbild der Russe Alexander Archipenko ist. Unser Dichter Th. Däubler hat ihm gehuldigt. In seinen älteren Arbeiten, wie der noch ganz körperhaft in rundlicher, wenngleich abstrakter Formenfülle in sich zusammengekauerten Frau, der stehenden Frau mit dem Kinde von 1909 und selbst noch der in undenkbaren Abmessungen der einzelnen Glieder Knieenden von 1910 sind die verschiedenen Teile des weiblichen Körpers noch einigermaßen organisch miteinander verbunden. Auch bei der kleinen Terrakottagestalt unserer Abbildung (Abb. 169) ist dies noch der Fall. Aber schon bei der knieenden Frau mit dem Kinde im Arm von 1909 kann man den Zusammenhang zwar nachrechnen, aber nicht mehr nachfühlen. Seit 1914 spielt Archipenko nur mit einzelnen Körperteilen, um die anderen zu unterdrücken oder durch freie, meist doch nicht geometrisch-kubische, sondern der Unendlichkeitsmathematik angehörige fein geschwungene Formen zu ersetzen. Die Formenzertrümmerung und willkürliche Wiederzusammenfügung

mit unorganischen Formen tritt in ihr Recht. Wie ernst es der Meister mit seiner Kunst meint, zeigen die vortrefflichen Naturstudien nach weiblichen Körpern, die er gezeichnet hat. Um die Weiblichkeit allein ist es ihm zu tun. Sie erfüllt seine ganze Vorstellungswelt; und doch faßt er sie durchaus nicht mit sinnlicher Begehrlichkeit, sondern mit abstrakter Keuschheit auf. Von rundplastischen Gestaltungen ist er zu farbig bemalten Reliefdarstellungen fortgeschritten, die Archipenko als „Skulpturmalerei" bezeichnet. Bald gelangt er zu Gestaltungen, die eirunde, von vorn nach hinten durchgehende Löcher statt der Gesichter, ausgehöhlte Rundgruben statt der Brüste oder statt einer der Brüste und kubische Kegel statt der einzelnen Körperteile haben, schließlich aber bleibt nur ein Linienspiel in „durchbrochener Arbeit", bei dem man sich entfernt eine „Frau im Zimmer" (1916) oder eine „sitzende Frau" (1920) vorstellen kann. Ein Pariser Russe, der für Archipenko schwärmt, sagt bezeichnend genug: „Ein unermüdlicher Jongleur, spielt Archipenko mit den Erden und Formen gleich einem Prometheus." Ob er aber recht hat mit dem Schlußsatz, „und wie nah ist der Tag, da ein Europäer stolz sein wird auf Archipenko!" können wir trotz Däublers verständnisvollem Nachempfinden der unleugbar reizvollen Spiele des Künstlers mit den Formen des menschlichen Leibes ruhig abwarten.

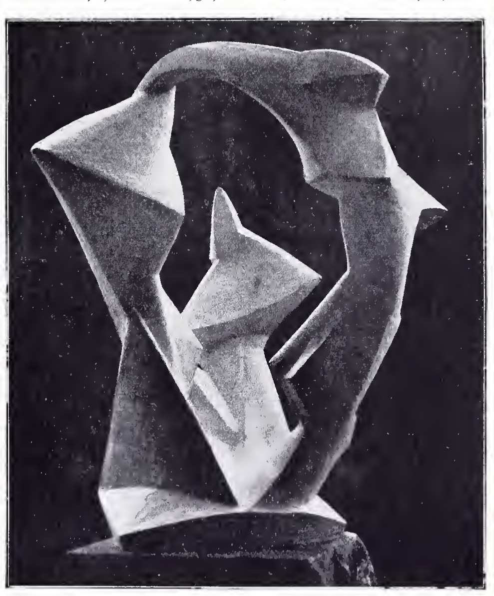


Abb. 170. Dreiklang. Plastik von Rudolf Belling. Nach dem „Kunstblatt" 1920.

Mehr oder weniger von Archipenko beeinflußt erschienen uns einige Bildwerke der Novembergruppe der Berliner Kunstausstellung 1920. Emy Roeders wie in einer Raute zusammengefaßte „Familie", die eine Art heilige Anna selbdritt in expressionistischer Auffassung sein zu wollen schien, erinnert an die älteren Schöpfungen Archipenkos. Herbert Garbe, dem Osborn und Biermann gerecht zu werden versucht haben, hat die Wandlung von 1918, dem Jahre seiner noch ziemlich naturnahen Wandlerin, bis 1919 durchgemacht, in dem seine Holzschnitzgruppen „Eros" und „Schlaf" und „der Tod" entstanden. Doch fühlen wir bei Garbe durch die völlige Vereinfachung seiner Formen und Bewegungen doch noch die Natur hindurchschimmern. Völlig geometrisiert erscheint erst sein „Aufwärts" von 1920. Georg Leschnitzer dagegen, für den Paul Zeidler eingetreten ist, überraschte im Berliner

„Sturm", in seiner gliederpuppenartigen Gruppe „Geburt der Eva" schon mehr als er überzeugte. Rudolf Belling wirkte 1918 mit seinem „Menschen" schon gliederpuppenmäßig, aber noch nicht völlig geometrisierend, wogegen sein „Dreiklang" (Abb. 170) auf der Berliner Ausstellung von 1920 in seinen rein abstrakten Formen kaum noch eine Menschengruppe ahnen läßt; und Oswald Herzog, der namentlich im Berliner „Sturm" stark vertreten ist, wollte in seiner Gruppe „Traum, sentimental" auf derselben Ausstellung wohl überhaupt nicht mehr an menschliche Formen erinnern, sondern eine Art „absoluter Plastik" in frei erfundenen, übrigens in diesem Fall nicht üblen Formen schaffen. In Dresden bildet Gela Forster im expressionistischen Sinne irdisch menschliche Vorgänge mit starker Übertreibung der entscheidenden Formen bei bewußter Abstrahierung von der Natur, schafft Fritz Maskos, der schon im Dresdner Stadtmuseum vertreten ist, in Darstellungen wie „Am Morgen", „Somnambule", „Schwangerer Leib", „Mondsucherin", die 1920 in Gips ausgestellt waren, naturferne, aber seelisch ausdrucksvolle Gebilde.

Zum Schlusse wollen wir an der Hand Däublers einen Blick auf die expressionistische Bildnerei Italiens werfen. Erst mit einem Fuß im Nachimpressionismus steht Roberto Melli, der wohl seit ägyptischer Zeit zum erstenmal mit Schattenwirkungen durch Einkerbung, wie er es nennt, „negative Valeurs" bildet. Leidenschaftlicher Nachimpressionist aber war auch als Bildhauer Umberto Boccioni, der zu den Häuptern des italienischen Futurismus gehört. Den ersten futuristischen Bildhauer nennt Däubler ihn. „Jahrelang", sagt unser Dichter, „gebärdete er sich phantastisch ohne zwingenden Ausdruck." Er schuf z. B. in Gips eine Mühle mit den Zügen eines um Wind und Wetter besorgten Müllers, oder vielmehr den Müller mit dem Traumesausdruck seiner Mühle. Seine letzte Entwicklung zeigt sein „Schreitender Mensch" von 1919. „Unser tagtägliches Schreiten", sagt Däubler, „will Eingehen in die Sterne! Hatten wir eine Bestimmung? Wir sollen unsere Bestimmung erwandern"; „mit unseren Bewegungen brechen wir unaufhaltsam in beseelte Geometrien ein; auf Schulter und Schenkel tragen wir noch nicht ausgesprochene Raumkristallisierungen in unsere Schreitungsrhythmik hinein."

Die Rückkehr von „futuristischer" Überschwenglichkeit zu angeblich „veristischer" Einfachheit macht sich in den Werken der jüngeren Bildhauer des Kreises der römischen Zeitschrift „Valori plastici" bemerklich. Arturo Martinis beste Büsten könnten beim ersten Anblick dem florentinischen 15. Jahrhundert entstammen.

IV. Die Malerei und Graphik der letzten 25 Jahre.

Vorbemerkungen. — 1. Die erste Stufe des Nachimpressionismus.

Die reine Flächenkunst der Malerei und der Graphik ist offenbar die geistigste unter den bildenden Künsten. Sie ist am wenigsten an die Eigenschaften besonderer Darstellungsmaterialien gebunden. Sie kann die weitesten Fernen, die höchsten Höhen, die nächsten Nähen und die tiefsten Tiefen gleichwertig wiedergeben. Sie kann die Natur am natürlichsten, alle Träume der menschlichen Einbildungskraft am überzeugendsten veranschaulichen. Alle Verfahren von der schlichtesten Umrißzeichnung bis zur flüssigsten, alle Umrisse weich oder derb verschleifender Pinselmalerei sind ihr geläufig und können von ihr als Darstellungsmittel zur Erreichung der gleichen Ziele benutzt werden. Kein Wunder daher, daß die neue „Vergeistigung" der Kunst sich zunächst in der Malerei und den ihr nahe verwandten graphischen Künsten, die wieder stark in

den Vordergrund treten, vollzog. Wie der Impressionismus, feierte auch der Expressionismus seine größten Triumphe und seine rücksichtslosesten Orgien in den reinen Flächenkünsten.

Die Umkehr von dem in Frankreich geborenen Impressionismus vollzog sich am frühesten und bewußtesten auch in Frankreich; doch wird die erste Stufe der nachimpressionistischen Malerei, die aus dem Impressionismus selbst hervorgewachsen ist, auch in Frankreich noch nicht zur eigentlichen „Jeune Peinture" gerechnet. Den großen bahnbrechenden Franzosen dieser neuen Richtung, an deren Spitze Cézanne steht, gesellte sich, nach Frankreich übergesiedelt, alsbald der Holländer van Gogh, dessen Kunst entschieden mehr germanisch als romanisch wirkt, gesellte sich aber auch der Deutsch-Schweizer Hodler, dessen Kunst, obgleich er besser Französisch als Deutsch sprach, in Frankreich geringeren Eindruck machte als in Deutschland, für das er einige seiner Hauptwerke malte.

Aber wir wollen zunächst in Frankreich bleiben. Daß hier bereits die Farbenteilungskünstler, die „Pointillisten", wie Seurat und Signac, durch die Stilisierung der Hauptlinien über den Impressionismus hinausstrebten, haben wir schon gesehen (S. 264). Eine weitere Abkehr vom Impressionismus vollzog sich in den Bildern Paul Cézannes (1839—1906), der, als Sohn wohlhabender Eltern in Aix in der Provence geboren, die meisten seiner maßgebenden Bilder in der bürgerlichen Beschaulichkeit seiner Vaterstadt zwischen 1879 und 1905 geschaffen hat. Von der Mehrzahl seiner älteren Zeitgenossen, selbst nachdem Manet und Monet sich durchgesetzt hatten, verhöhnt, wurde er nur einmal mehr zufällig zum „Salon" zugelassen. Noch 1902 wurde ihm das Kreuz der Ehrenlegion verweigert. Nach seinem Tode wurde ihm von ganz Frankreich ein Denkmal gesetzt. Heute gilt er als bahnbrechender Meister. Bezeichnete Thoré-Bürger (Bd. 5, S. 129) um die Mitte des 19. Jahrhunderts Velázquez als „le peintre le plus peintre", so nannte Octave Mirbeau 1920 Cézanne „le plus peintre de tous les peintres".

Das französische Hauptwerk über Cézanne schrieb Ambroise Vollard. Meier-Graefe hat dem französischen Meister wiederholt Bücher und Aufsätze gewidmet. Alb. Dreyfus hat ihn gründlich gewürdigt. In Deutschland haben z. B. noch Fritz Burger und Hans Tietze, in Frankreich noch Maurice Denis und Elie Faure sich um ihn bemüht. Meier-Graefe sagt unter anderem über ihn: „Geometrie und Tönung sind die Mittel für Cézannes Schöpfung der Natur." Th. Däubler meint: „Die letzte Vertiefung in die Wirklichkeit, die dadurch von selbst Metaphysik und Stil wird, hat Cézanne erbracht; nie hatte ein Künstler größere Ehrfurcht vor der Natur; und doch, er forderte Unbedingtheit; ihm mußte sich das tiefste Geheimnis der Dinge ergeben." Maurice Denis nennt Cézanne den „Poussin des Impressionismus", womit schon seine Abkehr von dieser Kunstauffassung angedeutet ist. Deutlicher tritt uns Cézannes künstlerische Absicht in seinen eigenen Äußerungen entgegen, wie sein Schüler Émile Bernard sie veröffentlicht hat. Entscheidendes besagen die Worte: „In der Natur gestaltet sich alles nach Kugel, Kegel und Zylinder. Lernt man nach diesen einfachen Gebilden zeichnen, so kann man nachher alles machen, was man will. Zeichnen aber bedeutet für den Maler Farbe. Wenn die Farbe auf ihrer Höhe ist, ist die Form vollendet. Es gibt keine Linien, es gibt keine Rundungen, es gibt nur Farbengegensätze. Die reichste Farbe erzeugt die vollste Form." Wohlverstanden, wollte Cézanne die geometrischen Körper nicht in den Bildern erscheinen sehen. Er empfiehlt nur, nach ihnen zeichnen zu lernen. Die Farben aber trug Cézanne in seiner selbständigsten Zeit oft so dünn wie Wasserfarben auf; das Weiß des Leinens schimmert hindurch und bleibt manchmal an Grenzstellen sogar ungedeckt stehen.

Cézanne bekannte sich leidenschaftlich zur Natur; aber er wollte sie darstellen, wie sie sei, nicht, wie sie scheine; damit meinte er, nicht, wie sie sich dem äußeren, sondern wie sie sich dem inneren Auge eines Meisters darstelle, also befreit von allen Zufälligkeiten, an denen sie leidet. Große, ruhige, in sich geschlossene Wirkungen, die man auch „mystisch" nennen zu müssen gemeint hat, sind die Folge. Das volle Gleichgewicht, das seine besten Bilder, so schnell sie hingetuscht zu sein scheinen, auszeichnet, verleiht ihnen klassische Geltung.

In seiner ersten Zeit, bis 1872, in der er ideale Kompositionen keineswegs verschmäht, hatte Cézanne sich im Anschluß an Delacroix, Daumier und Courbet eine dunkle, zugleich barock und räumlich wirkende, aber oft schon mit starken Farbengegensätzen bauende Malweise geschaffen. In den frühen Wandbildern im Landhause seines Vaters bei Aix suchte er mit Ingres zu wetteifern. Das Bildnis seines die Zeitung lesenden Vaters von 1863 in der Sammlung A. Pellerin in Paris ist schlicht realistisch gehalten. Barocker bewegt sind „der Mord" bei Dr. Julius Elias in Berlin, „der Esel und die Diebe" aus der Sammlung Rothermund in Dresden, „das Frühstück im Freien" bei A. Pellerin in Paris und der „Sommertag" von 1871 bei Max Liebermann in Berlin.

Mit dem Impressionismus Manets, Monets und namentlich Pissarros, an den er sich anschloß, trat Cézanne 1873—74 in Auvers-sur-Oise in Fühlung; und bis 1880 wirken seine Bilder, namentlich Bildnisse, Stilleben und Landschaften, noch zunächst als impressionistische Freilichtbilder. Genannt seien die köstliche Waldlandschaft der Sammlung Bienert in Dresden, die schöne Landschaft mit dem Bahndurchstich in der Staatsgalerie zu München, die auch ein feines Stilleben und ein Selbstbildnis seiner Hand besitzt, das Haus des Gehängten in der Sammlung Camondo im Louvre, in der man aus dieser Zeit noch das schöne Bild der Delfter Vase mit Dahlien sieht, die Ansicht von Auvers in Magdeburg und die beiden Bilder der Sammlung des Luxembourg-Museum in Paris.

Zwischen 1880 und 1900 entstanden dann, wie schon bemerkt, die meisten Bilder, die den Meister auf der Höhe seiner Eigenart zeigen. Selbstbildnisse und Bildnisse seiner bürgerlich schlichten, sympathisch dreinblickenden Gattin gibt es aus allen Zeiten des Meisters. Zu seinen besten Selbstbildnissen gehören aus dem Anfang dieses Zeitraums das mit der Glatze und dem Vollbart der Sammlung A. Pellerin in Paris; das schönste, ganz von Cézannes Eigenart getragene Bildnis seiner Frau ist das von 1891 aus der Sammlung Morosow in Moskau. Literarische Stoffe hat der Meister in dieser Spätzeit äußerst selten verwertet. In der Neigung, Gruppen nackter Menschen im Freien darzustellen, aber begegnete er sich mit unserem Hans v. Marées. Noch der Übergangszeit (um 1878) gehören die badenden Frauen vor einem Zelt in der Sammlung Fahraeus auf Lidingö bei Stockholm an. Der reifen Zeit des Meisters entstammen die badenden Frauen bei Fayet in Paris und die badenden Männer der Sammlung G. F. Reber in München. „Sittenbilder" aus dem Volksleben hat Cézanne auch in seiner besten Zeit gelegentlich gemalt; so um 1885 die Spieler der Sammlung Camondo des Louvre, so um 1892 die beiden Kartenspieler bei Dr. Julius Elias in Berlin und die drei Kartenspieler mit zwei Zuschauern bei A. Pellerin in Paris. Der Raucher von 1896 ist in zwei verschiedenen Fassungen in der Sammlung Morosow in Moskau und in der Kunsthalle zu Mannheim erhalten. Am meisten er selbst aber ist der reife Cézanne doch in seinen Stilleben und in seinen Landschaften. Seine Tischecken mit Äpfeln und Orangen oder Gefäßen mit Blumen sind berühmt. Zu den schönsten gehören „Le vase bleu" und „Pommes et oranges" in der Sammlung Camondo des Louvre, das frühe Stilleben mit

Obst und Geschirr und das späte mit Blumen und Früchten in Berlin und das Stillleben mit Tulpen bei Frau Schütte in Bremen.

Noch durchgeistigter sind Cézannes Landschaften. Namentlich der Landschaft seiner provenzalischen Heimat hat der Meister durch alle Mittel seiner Erhebung der Natur über sich selbst Ewigkeitswerte verliehen. Zu den schönsten gehören die Seinelandschaft von 1880 aus der Sammlung Behrens in Hamburg, die Landschaften des Nationalmuseums in Stockholm und der Nationalgalerie in Berlin (Abb. 171). Auch in der Sammlung Moreau-Nélaton des Louvre ist Cézanne gut vertreten, und in Deutschland besitzen die Kunsthalle in Bremen, das Museum zu Elberfeld und das Folkwang-Museum in Hagen schöne Landschaftsbilder dieser Art. Seine glühenden Provencelandschaften bei Morosow in Moskau, bei Octave Mirbeau in Paris und viele andere sind klassisch in ihrer Art. Gerade sie sind ganz Natur und doch ganz Kunst, ganz Wahrheit und doch ganz Stil, ganz Form und doch ganz Farbe. Wer sich in Cézannes Schöpfungen verständnisvoll vertieft, kommt nicht wieder los von ihnen.



Abb. 171. Landschaft. Gemälde von Paul Cézanne in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach J. Meier-Graefe: Paul Cézanne.

Noch entschiedener als Cézanne brach der neun Jahre jüngere Paul Gauguin (1848–1903) mit der impressionistischen Malerei, der auch er im Anschluß an Pissarro anfangs gehuldigt hatte. Über Degas (S. 260) gelangte er zu Cézanne; 1880, zweiunddreißigjährig, stellte er zum erstenmal aus; 1886 floh er, größere Einfachheit und Kraft erstrebend, in die Bretagne, wo er in Pont-Aven einen Schülerkreis um sich versammelte. 1887 trieb dies Streben ihn nach der Insel Martinique, deren farbiges Tropenweben ihm neue Anregungen gab. 1888 ging er nach Arles zu van Gogh (S. 454), mit dem ihn die herzlichste Gemeinschaft verband, bis van Goghs Wahnsinn ausbrach. 1891 reiste er nach Tahiti, dem Tropenparadies des Stillen Ozeans, ab. 1893 kehrte er mit dem üppig-märchenhaften Naturkinderroman Noa-Noa, den Charles Morice in Buchform herausgab, und mit zahlreichen, ganz neuartigen, in glühenden, lichtvollen, durch große Linienrhythmen gebändigten Farbenflächen auf ursprüngliche, oft kindliche Formen zurückgeführten Gemälden nach Paris zurück. Nach dem geringen Erfolg seiner Schöpfungen zog er sich 1895 ganz nach Tahiti zurück, wo er 1903 starb.

Gauguin ist gegenständlich der Vater der „exotisch-primitiven“, im Bereiche der tropischen Naturvölker schwelgenden Richtung der jüngsten Kunst, gehört aber auch künstlerisch zu den

Meistern, die sich aus Linien und Farben eine neue, an die Wirklichkeit nur erinnernde Welt auf der Fläche schufen. Hauptwerke über ihn verfaßten Rotonchamp und Morice. Auch Meyer-Riesstahl, Maurice Denis und Gauguin selbst haben seine Eigenart geschildert. Er selbst bekannte sich lehrreicherweise wieder zu Ingres und zu Rafael.

Nach seinen älteren, an Pissarro anknüpfenden Landschaften suchte er in seinen Bauernbildern aus der Bretagne zu einfacher Formenwucht und reinerer Farbenharmonie zurückzukehren; aber erst seine Bilder aus Tahiti, deren Helden, auch wenn er biblisch-christliche Geschichten erzählte, die braunen Eingeborenen sind, zeigen den ganzen Zauber seiner neuen Auffassung, die schließlich zur klassischen Schönheit der Formensprache führte (Abb. 172). In Pariser Privatsammlungen ist Gauguin reichlich vertreten. Nach Meier-Graefe besaß Roger Marx in Paris 1904 sein schönes Waldinneres mit zwei nackten Gestalten aus Martinique von 1887, besaß Herr G. Fayet in Béziers die drei Halbfiguren brauner Tahitaner, die in reinsten Schönheitslinien strahlen. Reich war die Sammlung des Kunsthändlers Vollard an Bildern seiner Hand. In Moskau besitzt die Sammlung Serge Stschukin, — die nach dem großen Umsturz von der Stadt übernommen werden sollte — nach Grautoffs Bericht von 1919 nicht weniger als 16 Bilder aus den verschiedenen Entwickelungsstufen des Meisters. In Deutschland besitzen die Neue Staatsgalerie in München und das Folkwang-Museum in Hagen je drei, das Kölner Museum zwei wertvolle Bilder seiner feinfühligen Hand.

Lassen wir Gauguins Freund van Gogh (S. 454) seinem holländischen Vaterlande, so tritt uns in Frankreich als Dritter im Bunde Maurice Denis selbst entgegen, der freilich, ein Menschenalter jünger als Cézanne, von anderen Voraussetzungen ausging und andere Ziele verfolgte als Cézanne und Gauguin, aber in der Hauptfrage, der Überwindung des Impressionismus, doch mit ihnen an einem Strange zog, ja, diese Meister in Aufsätzen und Cézanne auch in einem Gemälde feierte. Die Arbeiten über Denis bis 1913 hat Bender zusammengestellt. Auch R. A. Meyer und Paul Jamol haben über ihn geschrieben. Man mag **Maurice Denis** (geb. 1875), das Haupt der eigentlichen Neuidealisten oder „Néotraditionisten“, wie sie sich selbst nennen, zu den Neuromantikern oder zu den Neuklassizisten rechnen, doch ist die romantische Ader stärker in ihm als die klassizistische. In Italien gab er sich 1898 den strengen Reizen Giottos und Fiesoles gefangen. Er erinnert manchmal an unsere Präraffaeliten vom Schlage Overbecks. Frischer in der Farbe, aber noch herber in der Zeichnung als Puvis de Chavanne (S. 254), an den er anknüpft, sucht er Christliches und Poetisches im romantischen Sinne zu verbinden, entschied sich schließlich aber selbst für die Losung: „Über Gauguin und van Gogh zum Klassizismus“. Für die Wandmalerei geschaffen, erhielt er 1899 den Auftrag, die Wandgemälde hinter dem Hochaltar der Kapelle Sainte-Croix zu Le Vésinet auszuführen, die 1912 ins Musée des Arts décoratifs zu Paris gelangten. In der Kirche von Le Vésinet erhalten aber sind seine lichten Wandgemälde der Marienkapelle, deren Mittelpunkt die Himmelfahrt Mariä bildet (1901) und die tiefer gestimmten Darstellungen in der gegenüberliegenden Herz-Jesu-Kapelle (1903), deren Hauptstück den „Lanzenstich“ darstellt. Von seinen weltlichen Wandgemälden malte er 1895 die Folge „Frauenliebe und Leben“ für den Grafen Keßler in Weimar; 1905 entstand sein „Ewiger Sommer“ im Musikzimmer des Hauses Mutzenbecher in Wiesbaden, 1907 die „Lateinische Erde“ im Vorsaal des Hauses Rouché zu Paris, 1908 die Geschichte der Psyche bei Herrn Morosow in Moskau. Seine bekanntesten Schöpfungen dieser Art aber sind die 1913 vollendeten vier Deckenbilder im Zuschauerraum des neuen Theaters der Champs Elysées zu Paris.

Unter den Tafelbildern Maurice Denis' halten die christlichen und die weltlichen einander das Gleichgewicht. Im Luxembourg befinden sich seine keusch-strenge „Verkündigung" und sein „Minotaurus". Eine Sammlung zeitgenössischer Künstlerbildnisse in schlichter, klarer Charakteristik enthält sein Bild der Sammlung A. Gide in Paris, das Cézanne darstellt, dem die jungen Künstler huldigen. Von den außerfranzösischen öffentlichen Sammlungen besitzen die Neue Staatsgalerie in München, das Athenäum zu Helsingfors und die Sammlung Stschukin in Moskau gute Bilder seiner Hand.

Wenn die jungen Künstler, die mit Maurice Denis für Cézanne und Gauguin schwärmten, sich selbst als „Symbolisten" bezeichneten, so wollten sie damit zunächst aussagen, daß ihre Darstellungen keine getreuen Abbilder der Wirklichkeit, sondern nur deren mit geistigem Auge gesehenen Spiegel- oder Sinnbilder sein wollten. Manche Meister dieses Kreises wirken beim ersten Anblick noch impressionistisch, andere schwelgen bereits wieder in frei antikisierender Formensprache. Von Cézannes engerem Kreise gehörten zunächst hierher Jean-Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Xaver Roussel, Charles Guérin, Felix Vallotton und Émile Bernard, der die Gespräche mit Cézanne, dessen Briefe und die Briefe van Goghs veröffentlicht hat. Vuillard malte hauptsächlich stille Stuben mit ruhig beschäftigten Menschen, deren Wert eben in ihren „mosaikartigen" Farbenreizen liegt; er malte für den Prinzen Bibesco in Paris aber auch eine Folge von Wandgemälden aus dem täglichen Landhausleben, die seine eigenartige Farbenkunst auf ihrer Höhe zeigen. Seine Dame in ihrem Zimmer beim Frühstück im Luxembourg kennzeichnet seine stille Feinfühligkeit. Bonnard (geb. 1867), der besonders eine Reihe älterer und jüngerer Bücher, wie Longus' Roman „Daphnis und Chloe", Verlaines „Parallèlement" und André Gides „Promethée mal enchainé" mit leicht hingesetzten, schönheitstrunkenen Abbildungen geschmückt hat, lockert in seinen Gemälden das feste Gefüge der Cézanneschen Farbenverteilung durch „pikante" Versprengung seiner Farbenflecke wieder auf. Sein Familiengruppenbild „Une après-midi bourgeoise" aus seinem eigenen Besitz erregte durch die primitiv abgewogene Anordnung ihrer Gestalten auf der Landhausterrasse einige Spottlust. In der Regel aber sprühen auch seine Gemälde Geist und Leben, ohne in den Tiefen des Daseins zu schürfen. Hausenstein betont seinen hellenistischen Einschlag: „Sein Paris, sein Stil ist ein Alexandria." Roussel, der auf Denis' Bild mit diesem, Vuillard, Bonnard und anderen dem Genius

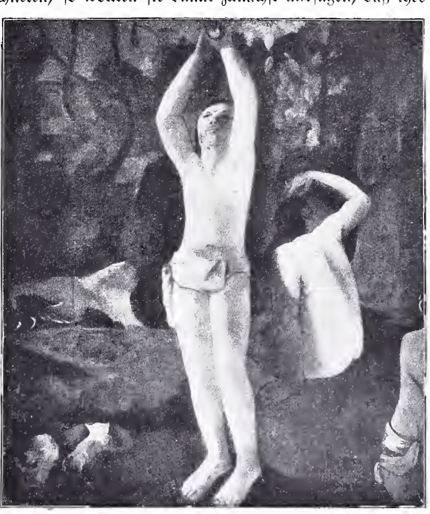


Abb. 172. Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir? Ausschnitt aus dem Gemälde von Paul Gauguin. Nach dem „Kunstblatt" 1920.

Cézannes huldigt, schuf wieder ideale Landschaften, die er mit unbekleideten Idealgestalten ausstattete, aber leicht und flüssig, wie ein verjüngter Fragonard, auf die Leinwand hauchte. Im Luxembourg ist er mit einem solchen Bilde gut vertreten. Oberflächlicher und kälter in ähnlichen Gleisen bewegte sich Guérin (geb. 1874; Buch von Klingsor), der seine Erfolge, wie Meier-Graefe es ausdrückte, mit einer „Vergröberung Cézannes und des Dix-huitième" erzielte. Vallotton bekannte sich in Worten und Werken mit besonderem Nachdruck zu einer Wiedereinsetzung Ingres' (S. 132) in alle Rechte der Vorbildlichkeit. Er malte gute Bildnisse, verarbeitete klassische Aktstudien zu klassizistischen und doch modern wirkenden Phantasiebildern und wußte auch Innenraumbilder mit alt-neuen Reizen zu beleben. Im Luxembourg ist er mit einer „Femme nue" und einem Intérieur vertreten. Bernard endlich, der zu den Entdeckern Gauguins und den Begründern des Kreises von Pont-Aven gehört, war als Kunstschriftsteller von größerer Bedeutung denn als Künstler. Seine Bilder aus den neunziger Jahren sind wirkliche und manchmal sogar täuschende Nachahmungen Cézannes. Später verfiel er der verkäuflichen Orientmalerei.

Seit 1888 gesellte dann Paul Sérusier sich denen um Gauguin. Er verlegte, da Pont-Aven in Mode kam, die Schule nach Pouldu in der weiteren, einsameren Bretagne. Wirkliche Größen wurden keine dieser Meister; aber sie arbeiteten erst im Geiste Cézannes, dann im Geiste Gauguins; und wie weit dieser von den Lehren der Impressionisten entfernt war, zeigen von ihm selbst niedergeschriebene, von Charles Morice veröffentlichte Sätze, wie: „Es ist für junge Leute gut, ein Modell zu haben; aber zieht, während ihr malt, den Vorhang darüber; besser ist, aus dem Gedächtnis zu malen, so wird euer Werk euch gehören. — Gebt jedem Ding einen deutlichen Umriß. Alles muß Ruhe, den Frieden der Seele, atmen."

Schon wegen der nahen Beziehungen van Goghs zu Gauguin schließen sich den Franzosen der Übergangszeit vom Impressionismus zum Expressionismus sofort die Holländer an, deren neue Malerei Hübner ein lehrreiches Buch gewidmet hat. Der erste Platz unter den Holländern dieses Zeitraums aber gebührt Vincent van Gogh (1853—90), der im Gegensatz zu dem ruhigen Gleichgewicht, das sein Freund, der Lateiner Gauguin, erstrebte, das rastlose Ringen und Suchen verkörperte, das seiner germanischen Natur angeboren war. Vertrat Gauguin die „apollinische", so vertrat van Gogh die „faustische" Natur. Daß sein Ringen und Suchen in Wahnsinn und Selbstmord endete, war die Tragik seines Daseins. Seine eigenen von J. van Gogh-Bonger und von Émile Bernard veröffentlichten Briefe und die Aufzeichnungen Maurice Denis' und Gauguins, die freilich nicht wörtlich zu nehmen sind, genügen, ihn kennenzulernen. In Deutschland haben unter anderen Meier-Graefe, Meyer-Riefstahl, W. Trübner und Alb. Dreyfus sich eingehend mit ihm beschäftigt. Treffend hat auch Hausenstein ihn gekennzeichnet. Eine van Gogh-Mappe gab O. Hagen für die Marées-Gesellschaft heraus.

In einer Pastorenfamilie geboren, vom Kunsthandel ausgegangen, wurde Vincent, da ihn der Handel als solcher anwiderte, Volksschullehrer in England, dann, nachdem er 1877—78 in Amsterdam etwas Theologie studiert hatte, Laienprediger im belgischen Kohlengebiet. Gleichzeitig begann er zu zeichnen. Als er erkannte, daß Pinsel und Farbe die stärksten Ausdrucksmittel seien, die ihm gegeben, ging er ganz zur Malerei über. Auf der Antwerpener Akademie erwarb er sich 1885 das Handwerksmäßige. Innerlich wurden Pieter Brueghel, Frans Hals und vor allem Rembrandt seine Lehrmeister. Dann ging er 1886 nach Paris. Millet und Delacroix nahmen ihn eine Zeitlang gefangen. Zum landläufigen Impressionismus stellte er sich bald in Gegensatz. Auf die Natur hatte freilich auch er es abgesehen.

Außer seinen kraftvoll klaren, das innerste Wesen des Dargestellten widerspiegelnden Bildnissen blieben schlichte Landschaften, einfältige Menschen, einfache Stilleben fast ausschließlich seine Vorwürfe; aber er war weit entfernt davon, sie darzustellen, wie natürliche Augen sie sehen. Seine Welt war eine in Formen und Farben über sich selbst hinaus gesteigerte, aber nicht ins ruhig Schöne, sondern ins leidenschaftlich Erregte gesteigerte Natur, eine geistig erschaute Übernatur, in der alles wogt und webt und zittert, alles lodert, brennt und flammt. Die helle Mittagssonne leuchtet, alles erregend, mitten in manchen seiner Landschaften. Dick und fett entquollen die Farben seiner Tube; aber manche seiner echtesten Gestaltungen sind Zeichnungen geblieben. Seit van Gogh sich 1886 in Arles niedergelassen hatte, wo Gauguin sich ihm bald gesellte, fand er sich selbst. „Ich finde," schreibt er, „daß alles, was ich in Paris gelernt habe, zum Teufel geht und ich wieder auf das zurückkomme, was mir auf dem Lande vor meiner Bekanntschaft mit den Impressionisten als das Richtige erschien." Einen Freund, den er liebt, will er zuerst darstellen, wie er ist; aber das sei nur der Anfang; „nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren; ich übertreibe das Blond der Haare, nehme Orange, Chrom, Zitronengelb; hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. Der blonde, beleuchtete Kopf wirkt auf dem reichen blauen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern am blauen Azur. Ach, lieber Freund, das Publikum wird in dieser Übertreibung nur die Karikatur sehen, aber was machen wir uns daraus?" Seine letzten größten, wenn man will, tollsten Werke schuf der Meister im Irrenhaus zu Arles und nach seiner scheinbaren Herstellung in Saint-Remy und in Auvers bei Paris, wo er starb. Auf die Verwandtschaft des züngelnden Liniengewoges der van Goghschen Landschaft und der Zeichnungen altgermanischer Meister wie Altdorfer und Wolf Huber hat Sauermann hingewiesen. Sein nächster Geistesverwandter aber war doch wohl sein großer Landsmann Rembrandt, wenngleich er dessen braunes, tiefes Helldunkel in die zeitgemäße, aber ins Feurige und Farbige gesteigerte Freilichthelligkeit übersetzte. In der geheimnisvollen leidenschaftlichen Beseelung des nach unserem Erfahrungsurteil Unbeseelten liegt die „Mystik" van Goghs. Als „ersten Expressionisten" bezeichnet Däubler ihn.

Van Goghs derbe frühe Art zeigt sein Gemälde „Die Kartoffelesser", das uns aus Abbildungen bekannt ist. Deutlich von Millet beeinflußt ist noch ein Bild der Kartoffelleger auf dem Felde, das sich in der Kunsthandlung Sala im Haag befand. Ungemein kräftige Bilder aus seiner holländischen Zeit sind auch die Köpfe Brabanter Bauersfrauen mit weißen Mützen in der Galerie Kröller im Haag und im Amsterdamer Reichsmuseum. Auch die Blumen in irdener Kanne und die melancholische Herbstlandschaft in dieser Sammlung gehören noch seiner Frühzeit an. Vortreffliche, schlicht große und sprechend lebendige, durchaus nicht verzerrte Bildnisse, die gleichwohl nur das Wesentliche der dargestellten Persönlichkeiten herausheben, hat der Meister in seiner frühen und in seiner späten Zeit gemalt. Packend sind seine Jünglingsbildnisse im Folkwang-Museum zu Hagen und im Wallraff-Richartz-Museum zu Köln; machtvoll wirken das Offiziersbrustbild mit dem türkischen Halbmond in der Sammlung Kröller des Haag und sein Selbstbildnis an der Staffelei im blauen Kittel von 1888 im Reichsmuseum zu Amsterdam. „Der Künstler an die Arbeit gehend" in Magdeburg schließt sich diesen Bildern an. Von den Bildnissen des Dr. Gachet, bei dem van Gogh gestorben, ist eines der besten ins Städelsche Institut gekommen. Die Luxembourg-Sammlung in Paris besitzt das ausdrucksvolle Bild „La Ginguette".

Von den wuchtigen, weithin leuchtenden Blumenstücken des Meisters seien die Sonnenblumen in München und die Fritillarien in der Sammlung Camondo des Louvre hervorgehoben. Das Fruchtstück in Dresden, das gelbe Birnen oder Quitten vor blauem Vorhang zeigt, erläutert, was der Künstler über seinen Blondkopf vor blauem Grunde schrieb.

Charakteristische Landschaften der südfranzösischen Zeit van Goghs sind die Kornfeldbilder im Reichsmuseum zu Amsterdam und im Folkwang-Museum zu Hagen; ihnen schließen sich Bilder an wie das Mohnfeld in Bremen, die Rhonebarken in Essen, die Allee bei Arles in Stettin und der Blick auf Arles in München. Die ganze Aufregung der letzten Lebensjahre



Abb. 173. Zypresse mit Mond und kreisenden Sternen.
Zeichnung von V. van Gogh in der Kunsthalle zu Bremen. Nach P. E. Küppers: Der Kubismus.

van Goghs spiegeln Landschaften wider, wie „die untergehende Sonne hinterm Bergrücken" in der Sammlung Kröller des Haag und „die Oliven im Sturm" im Folkwang-Museum zu Hagen. Von seinen Zeichnungen kennzeichnet die lodernde „Zypresse mit Mond und kreisenden Sternen" (Abb. 173) in Bremen besser als irgendeine andere seiner Schöpfungen den in die Natur übertragenen Aufruhr der Seele des Künstlers.

Eigentliche Schüler und Nachfolger hat van Gogh nicht gehabt und konnte er nicht haben. Mittelbar aber hat er die junge Kunst Hollands, die sich eher an Cézanne entwickelte, stark genug beeinflußt. Außer Hübner haben auch Henkel, Hauck und Visser sich mit der jungen holländischen Malerei befaßt. Manches bringen die Zeitschriften „Onze Konst", „Beeldende Konst" und die jüngeren Sonderzeitschriften. Einige holländische Meister der ersten Stufe der nachimpressionistischen Weiterentwickelung haben manche Züge der späteren

Stufe vorweggenommen. Es gilt dies namentlich von einer absichtlich erotischen, zugleich ornamental, symbolistisch und kunstgewerblich wirkenden Künstlergruppe, an deren Spitze Jan Toorop steht, der schon, 1858 auf Java geboren, in Holland, Belgien, Paris und London zum Künstler erzogen, in allen Manieren der Zeit annehmbare Bilder geschaffen hatte, als er seinen eigenen symbolistisch-ornamentalen Stil fand, der die tiefsten Lebensrätsel bei sicherstem Formenverständnis in rhythmischen Linienflüssen zu lösen gedachte. Das Amsterdamer Reichsmuseum besitzt nur ein klares Seestück aus der Zeit, in der er dem pointillierenden Impressionismus folgte. Im Stadtmuseum zu Amsterdam sieht man seine charakteristische, aber keineswegs manierfreie Zeichnung „Der heilige Schritt" (Abb. 174). Auf der Höhe seiner besten Eigenart zeigen ihn seine Wandgemälde in Berlages neuer Börse (S. 426) in Amsterdam. Zu streng mathematischer, eckig bedingter, aber großzügig ausholender Linienführung bekannte er sich 1918 in den auf Holz gemalten Wandgemälden der Kirche in Oosterbeek. Zu seinen phantastischen, von Linienspielen umzogenen, mehr graphisch als malerisch dreinblickenden Tafelgemälden gehören Bilder wie „die Sphinx", „Tod, wo ist dein Stachel?", „Ländliche Dreieinigkeit" und „Die drei Bräute" von 1897. Auf manchen seiner Bilder wird die gegenständliche Darstellung vollständig von wogenden Linienspielen überwuchert, ohne noch eigentlich selbst in sie überzugehen.

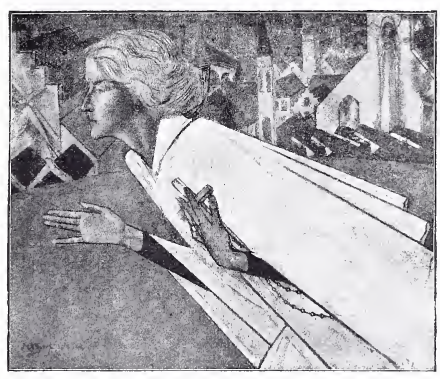


Abb. 174. Der heilige Schritt. Zeichnung von Jan Toorop im Städtischen Museum zu Amsterdam. Nach dem „Kunstblatt" 1918.

Verwandter Art ist Jan Thorn-Prikker (geb. 1870), dessen Darstellungen mit ihren wuchtigen Formen und Farben, von großen rythmischen Linienspielen umzogen, sich vorzugsweise baulich oder kunstgewerblich gegebenen Rahmen einfügen. Als eins seiner Hauptwerke gilt ein raumkünstlerisches Wandgemälde in einem Haager Privathause. Aufsehen erregten 1912 auf der Kölner Ausstellung seine neuen, für den Chor der Kirche zu Neuß bestimmten Glasgemälde, die Max Creutz begeistert geschildert hat (Abb. 175). Vorgänge aus dem Leben Christi sind dargestellt. Groß und wuchtig, wie Dürersche Holzschnittgestalten, wachsen die Menschen aus den dunkelgrünen, roten, gelben und blauen Flammengarben hervor, die sie durchglühen. Ein bewegtes Liniengewoge umzieht sie. Zeichnungen zu Glasfenstern seiner Hand besitzt die Berliner Nationalgalerie, „Kain und Abel" und „zwei Apostel" das Folkwang-Museum in Hagen; in der Sammlung Kröller im Haag aber sieht man so „abstrakte" Ölgemälde seiner Hand wie die schon ganz unwirkliche „Braut" von 1893 und den völlig unsinnlich geschauten Christus am Kreuz von 1899. Auch J. Terwey (geb. 1875), der in der Schweiz arbeitet und vornehmlich im Sinne der Buchkunst schlicht und innig empfundene Wasserfarbenblätter mit christlichen Geschichten malt, gehört zu den Linienkünstlern dieser Art. Die Wasserwogen, auf deren höchstem kuppelartigen Rund der Heiland den Jüngern zu Hilfe eilt, sind

im Sinne der japanischen Kunst Hokusais (Bd. 2, S. 361) stilisiert. W. van Konijnenburg aber, der von naturalistischen Darstellungen zu mathematisch empfundener, kühler Monumentalität hindurchgedrungen ist, hat seine Anschauungen vor allem theoretisch verfochten. „Das Kunstwerk“, sagt er, „gibt in seinem höchsten Sinn, in der Form der Monumentalität, keinerlei Ausdruck irgendeiner besonderen Gemütsstimmung. Die regelmäßigen mathematischen Figuren und die davon abgeleiteten Formen sind in allen Künsten die Grundlage der gefälligen Erscheinung des Stoffes.“ Charakteristisch aquarellierte Zeichnungen seiner Hand von 1916 und 1919 aus der Sammlung F. H. Kok im Haag hat Hübner veröffentlicht.



Abb. 175. Glasfenster von Jan Thorn-Prikker für die Kirche zu Neuß. Nach dem Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915. (Zu S. 457.)

Diesen Linienmeistern, die auf die geometrisierende Stufe der neuen Kunst vorbereiten, stehen auch in Holland die Meister der Farbe gegenüber, die, von Cézanne zu van Gogh hinübergreifend, bei aller scheinbaren Realistik doch in ihrer Art als Idealisten angesehen werden wollen. Ganz Idealist ist J. J. Isaacson, der sich in Palästina selbst die Typen für seine bewußt jüdisch empfundenen, in Formen und Farben großzügig hingestellten Patriarchenbilder und aus dem weiteren Orient die rauschenden Farben holte, in die er Gemälde wie den „Sonnenuntergang“ kleidete.

In Paris lebt Jean Verhoeven, der sich den verfeinerten Franzosen der Art Bonnards und Vuillards (S. 453) anschließt, lebt aber auch Kees van Dongen (geb. 1877), der hauptsächlich „mondäne“ Frauen mit großen, mandelförmigen, schwarz umrissenen, manchmal nach altägyptischer Art im Profil oder von vorn gesehenen Augen, in üppiger Nacktheit oder noch üppigerer farbenprächtiger Halbbekleidung mit breitem Pinsel in hellen leuchtenden Farben malte, zuletzt, schon unter dem Einfluß Matisses (S. 471), aber nach Vereinfachung der Formen und einheitlicher Zusammenfassung der Farben strebte. Von öffentlichen Sammlungen außerhalb Hollands besitzt das Folkwang-Museum sein Ölbild „Sada Yacco“, das Elberfelder Museum seine Erinnerung an Marokko, die Moderne Nationalgalerie in Rom seine „Dame in Weiß“.

Ein verwandter Meister ist Jan Sluyters (geb. um 1880), der mit dem kraftvollen Bildnis einer Dame mit Muff und Boa von 1914 im Reichsmuseum, mit einer Anzahl späterer Bilder, die immer farbenrauschender, aber auch immer jauchzender werden — namentlich Blumensträuße und üppige Weiblichkeiten —, im Städtischen Museum zu Amsterdam vertreten ist. Beide Meister sind nicht unbeeinflußt von Gauguins Lehren.

Ernstere Farben- und Geistestöne schlagen die hauptsächlich religiösen Stoffen zugewandten, aber doch in ihrer Art modernen, manchmal schon halb kubistisch empfindenden Meister Matheus Lau und H. F. ten Holt an, die eine Gruppe für sich bilden, und dasselbe gilt in etwas anderer Art von dem Bauermaler Frans Huijsmans und dem Landschafter Piet van Wijngaerdt, die die Erdenschwere der Wirklichkeit in Formen und Farben noch vergeblich zu überwinden suchen. Bodenwüchsig wie sie bleiben bei allen Versuchen, im Sinne Cézannes ins Abstrakte abzuschwenken, auch die Meister der Künstlergruppe van Berghe, Matthieu Wiegmann, Piet Wiegmann, J. Schwarz, H. H. W. Filarski und W. Schumacher. Das Wasserfarbenblatt des Schmerzensmannes (1918) von Matthieu Wiegmann in der Sammlung Dr. Esser des Haag ist mit seiner menschlich unmöglichen, außer- und überirdischen, ungemein ausdrucksvollen Kopfbildung schon ganz expressionistisch. Piet Wiegmann ging von der Art Cézannes zu eckiger erfaßter Körperlichkeit mit Betonung des geistigen Ausdrucks im älteren Sinn über.

In den nordgermanischen Ländern schritt der Norweger Edvard Munch (geb. 1863), der zehn Jahre jünger war als van Gogh, seinen Landsleuten in der Abkehr von dem äußerlichen Eindruck der Natur voran. In deutscher Sprache hat zuerst Linde sich Munchs angenommen, hat später Kurt Glaser sich in einzelnen Aufsätzen und einem zusammenfassenden Buche am wärmsten und überzeugendsten über den Meister geäußert, aber auch Aufsätze über ihn von J. Thiis, von Max Osborn und von Wilh. Fraenger sind zu nennen.

Als Schüler seines Landsmanns Chr. Krohg (S. 375) entwickelte Munch sich auf eigene Hand zunächst zu einem gemäßigten Impressionisten, der seinen „Impressionen“, Landschaften, Bildnissen und Sittenbildern aber von Anfang an bei einstweiliger Aufrechterhaltung altmeisterlicher Bildhaftigkeit durch Weglassung alles üblichen Beiwerks und aller ablenkenden Einzeldurchbildung und durch Herausarbeitung des innerlich erschauten Kerns der Persönlichkeit, der Landschaft oder des Vorgangs einen expressionistischen Einschlag gab. In Paris, das er 1889 aufsuchte, tat Pissarro (S. 258, 259) es ihm an. Munch wurde für eine Weile wirklicher Impressionist. Er malte Straßenbilder von Christiania, die man für Werke Pissarros halten könnte. Dann aber fand er sich zu sich selbst zurück und bildete seine Eigenart folgerichtig weiter. Seelische, oft auch mystische Vorgänge und Erlebnisse des irdischen Werdens und Vergehens, des Liebeslebens und des Sterbens, die er innerlich mitempfunden, stellte er, von allen Ablenkungen befreit, in möglichster Nacktheit und eindringlichster Gestaltung in neuen, nie gesehenen Bildformen dar, die manchmal einen Kopf oder eine Halbfigur groß und beherrschend in den äußersten Vordergrund rücken, manchmal die senkrechten Linien nebeneinander betonen, manchmal von großzügig gegliederten Landschaften zusammengehalten werden; und er stellte sie in geschlossenen Flächen mit breiter, oft überbreiter Pinselführung dar, die an den entscheidenden Naturformen festhielt. Selten nur, wie bei dem packenden „Geschrei“, verzerrte er die Naturformen dem geistigen Ausdruck zuliebe. Auffallend, namentlich bei seinen Bildnissen ist seine Vorliebe dafür, seine Menschen gerade von vorn darzustellen. Die Lithographie, der

Holzschnitt und die Radierung waren ihm gleich geläufig. Viele seiner ergreifendsten Gefühle und wildesten Visionen hat er dem Steindruck und der Radierung, manche seiner großzügigsten Bildnisse dem Holzschnitt anvertraut. Munch gehört zu den gewaltigsten Graphikern unserer Zeit.

Als Munch, 1892 von Freunden nach Berlin berufen, hier eine Ausstellung von Bildern dieser Art machte, wurde er noch so wenig verstanden, daß er fast allgemeinen Unwillen erregte; aber gerade in Berlin faßte er allmählich Fuß. Sein Bedürfnis, die vielen Darstellungen vom Liebesleben und vom Tode, von den Trieben und Ängsten der Menschheit zu einer Folge zusammenzufassen, veranlaßte ihn 1902, seine Erfindungen dieser Art zu einem Friese des Lebens zusammenzustellen, der nun schon solches Verständnis fand, daß sein Lübecker Gönner Dr. Linde eine Ausführung der Folge in Aussicht nahm. Lübeck, Berlin, Hamburg, Warnemünde waren bis 1908 die Hauptstätten der Wirksamkeit Munchs. Um 1905 bestellte Max Reinhardt eine Ausführung des Frieses für einen Saal seines neuen Kammerspieltheaters in Berlin. Einheitlich, mitfortreißend reihte der Meister die schon wiederholt von ihm dargestellten Vorgänge aneinander. Den Köpfen der Gestalten nahm er jetzt alle Einzelformen: nur die geistige Bewegung der Vorgänge sollte zum Ausdruck kommen. Wegen Umbauten wurde dieser Fries leider bald auseinandergerissen und stückweise verkauft.

Munch kehrte 1909 nach Norwegen zurück und bewarb sich um die Ausmalung der Aula der Universität in Christiania. Seine großartigen Entwürfe dazu, die sich in Norwegen erst nach längeren Kämpfen durchsetzten, wurden in Deutschland wiederholt ausgestellt, 1912 in Köln, wo Munch mit van Gogh, Cézanne und Gauguin auf einer Stufe erschien, 1913 in Berlin, wo ihnen jetzt ein Ehrensaal eingeräumt wurde. Eine ganze Schmalwand des Universitätssaals in Christiana nimmt der Aufgang der Sonne über dem Fjord in blendender Strahlen- und Farbenpracht ein: ein kosmisches Landschaftsbild von einziger Kühnheit und Großartigkeit. Feld und Wald sind links und rechts davon durch den Sämann und den „Pfadfinder", der sein Roß am Zaume führt, angedeutet. Die Mitte der einen Langwand nimmt „die Geschichte" ein: ein Alter, ein Seher, ein Sänger erzählt sie dem Knaben; dazu als Seitenbilder „die Quelle", aus der zwei Jünglinge trinken, und „der Baum", dessen Früchte zwei Jungfrauen pflücken. An der anderen Langwand die „Alma mater", umgeben von fröhlich am Strande sich tummelnden Kindern; dazu als Seitenbilder das Werden und Wachsen der Menschheit aus den Beziehungen von Weib und Mann zueinander. Das Ganze bedarf keiner Erklärung: es ist der Sieg des Lichtes, das die Sonne über die Erde verbreitet.

Gewaltig sind die Steindrucke, Zinkätzungen und Holzschnitte der späten Schaffenszeit Munchs, großartig seine gemalten Bildnisse dieser Zeit, die fast immer ganze, von vorn gesehene Gestalten, ohne Beziehungen zu einem bestimmten Wohnraume, geben. Ein Wandel in des Meisters Auffassung hat sich vollzogen. Nicht mehr von seinem Ich geht er aus, als dessen Geschichte die Dargestellten und ihre Schicksale erscheinen, sondern von den Dargestellten oder von den Gegenständen selbst, deren eigenste Eigenschaften hervorgeholt und in einem leuchtenden Farbenspiel herausgehoben und vereinheitlicht werden.

Die meisten Bilder der früheren Zeit des Meisters, wenngleich manchmal in späteren Fassungen, besitzt die Nationalgalerie in Christiania: so den beim ersten Anblick noch als Sittenbild im alten Sinne wirkenden „Frühling", so das schöne, ganz durchgeistigte Selbstbildnis von 1895 und das im älteren Sinne köstliche Bildnis Hans Jägers von 1889, so die beiden Bilder „die Nacht", die das junge, im ersten Triebe erwachte Mädchen nackt und erschreckt auf seinem Bettrand sitzend zeigt, und „der Tag danach", der keiner Erklärung

bedarf. Von den fortgeschritteneren Bildnissen des Meisters besitzt die norwegische Nationalgalerie z. B. das des „Franzosen" und das der Schwester des Künstlers, von den traumhaft schönen, in breiten Flächen hingestrichenen Landschaften die drei Mädchen auf der Brücke von 1889 und die Winterlandschaft von 1897, von den im Lebensfries verwerteten Darstellungen aber das lediglich als ein Stück Liebesleben aufgefaßte Bild des Tanzes und das von stillem Gram erfüllte Gemälde „Der Tod im Zimmer" von 1894.

Auch in der Sammlung Rasmus Meyer in Bergen, die nach Glaser schon 1917 in öffentlichen Besitz übergegangen war, befinden sich zahlreiche der besten Bilder Munchs. In Stockholm besitzt das Nationalmuseum das Bildnis in ganzer Gestalt eines dänischen Schriftstellers und das Mädchen am Bettrand, besitzen die Privatsammlungen Thiel und Fahraeus wichtige Bilder des Meisters. In Lübeck bewahrt das Lindesche Haus eine Reihe der besten späteren Bilder Munchs. Das Museum zu Helsingfors hat das Mittelbild (leider nur dieses) des in Warnemünde entstandenen Triptychons der Lebensalter in Gestalt dem Bade entstiegener nackter Männer erworben. Auch in den öffentlichen Sammlungen von Kopenhagen, von Gotenburg, von Hamburg, von Bremen und von Hagen (Folkwangmuseum) ist der Meister gut vertreten. Die „tote Mutter" in Bremen (Abb. 176) gehört zu seinen ergreifendsten Bildern. Sein graphisches Werk, in dem einige seiner wirksamsten Stücke, wie die Eifersucht, das kranke Mädchen und die Madonna in Steindrucken, der Kuß, der Vampyr und „die beiden Menschen" in Radierungen, am besten zur Geltung kommen, ist vortrefflich im Berliner Kupferstichkabinett vertreten.



Abb. 176. Die tote Mutter. Gemälde von Edvard Munch in der Kunsthalle zu Bremen. Nach dem „Kunstblatt" 1917.

Eine noch entschiedenere Rolle als der Nordgermane Munch spielt der zehn Jahre ältere Südgermane, der Schweizer Ferd. Hodler (1853—1918) in der Geschichte der Überwindung des Impressionismus. Hodler war armer Leute Kind vom Lande. Seit 1872 besuchte er die Genfer Kunstschule. Die Züricher Ausstellung von 1917 faßte sein Lebenswerk zusammen. Die Hauptschriften über ihn rühren von Weese, von Servaes, von Burger, von Widmer und von Loosli her. In Frankreich ist Hautecoeur ihm gerecht geworden.

Während der ersten anderthalb Jahrzehnte seines künstlerischen Schaffens, von 1874 bis 1890, bewegte Hodler sich geschickt in den hergebrachten realistischen, nicht aber impressionistischen Gleisen. Nur nach und nach trat schon in dieser Zeit die herbe Größe seiner menschlichen Formen, die von geistiger Ergriffenheit ausgehende Kraft ihrer Bewegungen und die klare, Überschneidungen tunlichst meidende, aber ganz von den Gesetzen symmetrischer und rhythmischer Raumaufteilung getragene Anordnung seiner Bilder hervor. Genannt seien die strengen Selbstbildnisse von 1874 im Kunsthaus zu Zürich, von 1878 in der Neuen Staatsgalerie zu München, das Turnerbankett von demselben Jahre in Bern, der Schweizerumzug von 1882 und „Mutter und Kind" von 1888 im Kunsthaus zu Zürich und „der Müller, sein Sohn und der Esel" nach Lafontaines Fabel von 1890 im Museum zu Genf.

Das erste Bild, das Hodlers Eigenart in voller, überraschender Entwickelung zeigte, war die 1890 vollendete „Nacht", jetzt in Bern: sieben ruhende Schläfer unter der Last oder der Lust ihrer Träume. In der Mitte auf dem Rücken liegt der bärtige Mann mit offenen Augen und krampfhaft abwehrenden Händen, auf dessen Brust als verschleierter Unhold die Nachtmahr kniet. Hier sind alle Kennzeichen der entwickelten Kunst Hodlers beieinander: zunächst in der Lage der nackten oder halbnackten Menschen, der später wiederholt von dem Meister mündlich, schriftlich und malerisch als Grundsatz ausgesprochene „Parallelismus", dem die streng-freie Symmetrie und der schöne Linienrhythmus sich gesellen. Ein Schauplatz des Vorganges ist kaum vorhanden. Die Perspektive ist nur leicht angedeutet. Die wohlverstandene plastische Durchbildung der Einzelgestalten ist in herb-farbiger taghellen Malerei, die nur bei dem Wesentlichen verweilt, überzeugend vorgetragen. Erst zehn Jahre später, 1900, folgte „Der Tag" des Meisters (Abb. 177), das schöne, ebenfalls im Berner Kunstmuseum hängende Gemälde, das das Erwachen fünf unbekleideter, auf weißen Tüchern in blumiger Wiese sitzender weiblicher Gestalten in lebhaften, durchaus natürlichen, aber durchaus dem Rhythmus, der Symmetrie und dem Parallelismus eingeordneten Gebärden veranschaulicht.

Dazwischen und etwas später entstanden eine Reihe ähnlicher, aller Wirklichkeit des Einzelfalles entrückter, ins Bereich reinster und monumentalster Idealanschauung erhobener Darstellungen. Das Bild der fünf barhaupt und barfuß in weißen Gewändern nach links schreitenden, innerlich ergriffenen Männer in derselben Sammlung, dem der Meister selbst den Titel „Eurhythmie", gegeben hat, wird durch die wohlgemessenen und gegliederten Abstände der Schreitenden und ihrer Bewegungen zu einer Verkörperung rhythmischer Wohllaute. Die Bezeichnungen, die Hodler den Idealbildern dieser Art zu geben pflegte, wie „Ergriffenheit", „Empfindung", „Unendlichkeit", „Aufgehen im All", entsprechen durchaus keiner literarischen, sinnbildlichen oder philosophischen Gesinnung, sondern drücken meist kurz und klar die Stimmung aus, die der Rhythmus des Bildes wirklich erzeugt. Ergreifend wirken im Berner Museum „die Lebensmüden": fünf alte Männer, die mit stumpfem Ausdruck, alle von vorn gesehen, in weißen Gewändern (nur der mittlere ist halbnackt) nebeneinander auf einer Bank sitzen; noch mächtiger „die Enttäuschten", ebenso angeordnet, aber in dunklen Gewändern und mit gesenkten Häuptern. Das „Aufgehen im All" befindet sich im Baseler Museum. Das bekannteste Bild der „heiligen Stunde", der in unwirklichem Rosenkranz innerlich erregt dasitzenden Frauen, und der Jüngling, der von dem verdreifachten Weibe bewundert wird, gehören dem Kunsthaus zu Zürich. Eine der eigenartigsten Schöpfungen Hodlers in dieser Art ist „der Auserwählte" im Folkwangmuseum zu Hagen: vorn sitzt der nackte kleine Gott am Boden vor dem Bäumchen, das ihm gleicht; feierlich im Halbkreis umstehen ihn,

senkrecht nebeneinander gestellt, segnend zu dem Knaben hinabblickend, sechs weibliche Flügelgenien in langen Gewändern. Am unmittelbarsten, weil am leichtesten verständlich, wirkt der Frühling in derselben Sammlung: auf blumiger Wiese hockt ein unbekleideter Jüngling, neben ihm kniet, ihm zugewandt, ein halbbekleidetes Mädchen, beide im zartesten Alter beginnender Reife, beide durch den unsichtbaren Faden keimender Empfindung miteinander verknüpft. Von den Einzelgestalten dieser Art, zu denen „die Ergriffenheit", „der Abend" und „die Quelle" gehören, besitzt die Mannheimer Kunsthalle in der köstlichen weiblichen Gestalt „das Lied aus der Ferne" eines der schönsten. Wiederholungen seines in wuchtigster Augenblicksbewegung dargestellten Holzhauers aber sieht man z. B. in den Sammlungen zu Berlin, zu Winterthur und zu Elberfeld.

Sind in allen diesen Bildern die menschlichen Gestalten fast ohne jede Beziehung zu einem Hintergrunde auf sich selbst gestellt, so hinderte den Meister das nicht, sich mit der gleichen künstlerischen Gesinnung der Landschaft anzunehmen. Man muß sich, da auch seine

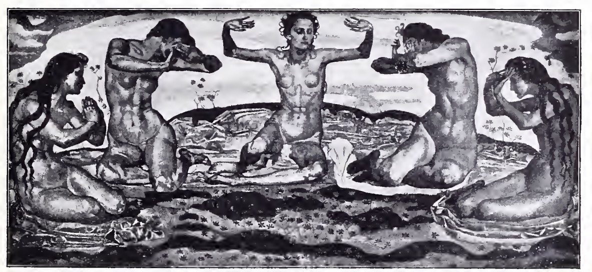


Abb. 177. Der Tag. Gemälde von Ferdinand Hodler im Museum zu Bern. Nach Hans Graber: Schweizer Maler.

Landschaftsgemälde von der herkömmlichen Auffassung völlig abweichen, erst in sie hineinsehen. Sie sind, auch sie ohne alle Helldunkelstimmung nur in ihren Formen gesehen, wie seine Menschen, nach denselben Grundsätzen des Parallelismus, der Symmetrie und der Eurhythmie angeordnet, an denen die Bäume, die Felsen, die Berge, die Wege und Gewässer, ja die Wolken des Himmels teilhaben. Einige der schönsten von ihnen sieht man in der Neuen Staatsgalerie zu München und in den Museen zu Lausanne, zu Elberfeld und zu Magdeburg.

Durchaus zeichnerisch und bildnerisch empfunden sind auch Hodlers meist von vorn gesehene männliche und weibliche Bildnisse, in denen er das Wesen der Dargestellten zunächst in ihren Formen und Bewegungen hervorholt. In Frankfurt, in Dresden, in Köln, in München und in den schweizerischen Sammlungen kann man ihnen nachgehen.

Alle diese Darstellungen Hodlers sind monumental im Sinne echter Wandmalerei empfunden; und es ist dem Meister auch einige Male vergönnt gewesen, sich als Wandmaler neuen großen Stils zu betätigen. Seine Wandgemälde sind aber auch zugleich seine Geschichtsbilder. Ihn beschäftigte vor allem die Geschichte seines schweizerischen Vaterlandes; und er faßte ihre Gestalten, wie schon sein bäurisch breitspurig hingestellter Tell im Berner Museum zeigt, so echt, so wahr, so derb und kräftig, so aller Empfindsamkeit des Zeitalters Schillers

entkleidet, so durch und durch schweizerisch auf und er griff so wenig hergebrachte Augenblicke aus den Ereignissen heraus, die er darstellen sollte, daß es lange dauerte, bis seine Landsleute sich an diese Bilder gewöhnten. Schon die Schlacht von Näfels im Baseler Museum, die noch als Tafelbild ausgeführt ist, ist klar und wuchtig im Vordergrund mit möglichst wenig Überschneidungen angeordnet. Hodlers erstes großes, vielumstrittenes, 1899 begonnenes, erst 1912 vollendetes Wandbild ist der gewaltige Rückzug nach der Schlacht bei Marignano im Waffensaal des Schweizerischen Landesmuseums zu Zürich. Mit seinen Nebenbildern bildet es eine innere Einheit. Hier ist alles Kraft und Klarheit, bewegtes Leben und monumentale Ruhe zugleich. Kartons zu dem Hauptbilde besitzen die Museen zu Genf und zu Stuttgart.

Die beiden anderen ausgeführten Wandgemälde Hodlers befinden sich in Deutschland: beide durch und durch echte rassige Eigenschöpfungen des Meisters. In der Universität zu Jena malte er das 1908—13 ausgeführte Fresko des Auszugs der Jenenser Studenten zum Freiheitskampfe von 1813. In zwei friesartigen, als Vordergrund und Hintergrund gedachten Streifen übereinander ist das von Kraft und Leben strotzende Gemälde angeordnet. Unten besteigen vier bewegte junge Männer ihre Pferde, oben marschieren die Fußsoldaten „in gleichem Schritt und Tritt" davon — alles ist unmittelbares Leben und strengster Stil zugleich.

In manchen Beziehungen Hodlers Meisterwerk aber ist sein Reformationsbild im Rathause zu Hannover, das 1914 vollendet wurde. Hodler griff lediglich die Vorstellung der Einmütigkeit des Bekenntnisses heraus. Es stellt den einmütigen Schwur der Getreuen dar. Vorn in der Mitte auf niedriger Bühne steht der Führer mit gespreizten Beinen. Mit der Linken schlägt er an seine Brust, in der erhobenen Rechten streckt er die Schwurfinger aus; und hinter ihm, in der ganzen Breite des Bildes, ragen sechzig Arme, dasselbe schwörend, zu derselben Höhe empor. Bewegt und rhythmisch gegliedert ist die vordere Reihe der Schwörenden. Ruhiger scheint die hintere Reihe dazustehen. Das Ganze schließt sich, zugleich von lebhaften, feurigen Farbenrhythmen durchglüht, zu gewaltiger Einheit zusammen.

Bis Hodler hervortrat, gab es keine besondere Schweizerkunst. Die schweizerische gehörte zur deutschen oder zur französischen Kunst. Hodlers Kunst ist vor allem schweizerisch. Jedenfalls ist er der erste große Schweizerkünstler im eigentlichen Sinne des Wortes. Daß seine Kunst in ihrer herben Geistigkeit eher germanisch als romanisch ist, ist aber offensichtlich. Der Belgier Henri van de Velde schrieb 1918 in den „Weißen Blättern" sogar, daß Hodler „der erste große Maler rein deutscher Art seit der großen Zeit der Primitiven und der Zeit der Maler der deutschen Renaissance" sei. Ob Hodler selbst dies unterschrieben hätte, ist freilich fraglich.

Eine eigentliche Schule hat Hodler nicht gebildet; und die schweizerischen Meister, die er beeinflußt hat, haben neben den seinen auch andere Einflüsse verarbeitet. Nach Max Buri (S. 330) kommt hier vor allem dessen Altersgenosse Kuno Amiet (geb. 1868 in Solothurn) in Betracht, in dem sich die Einflüsse Pariser Impressionisten, wie Bastien Lepages, und Nachimpressionisten, wie Gauguins, bei dem er eine Zeitlang in Pont-Aven arbeitete, mit denen Hodlers kreuzen. Ein Buch über ihn hat E. v. Sydow geschrieben, einen Aufsatz H. Graber. Sydow meint von einem der letzten und reifsten Bilder Amiets, der Obsternte von 1913, offenbar übertreibend, in ihm werde die Kunst Cézannes und Hodlers nicht nur erreicht, sondern überholt. Amiet will weniger durch die Linie als durch die Farbe wirken; aber keusch ist sein Nacktes wie das Hodlers. Seine fünf Bernerinnen im Solothurner Museum gehören zu den Hauptbildern seiner Hodlerschen Art. Seine „Pracht des Abends" von 1905 hat die Eidgenossenschaft erworben. Sein weiblicher Akt in Blumen von 1912 gehört dem Kunstverein in Jena.

Zehn Jahre jünger als Buri und Amiet waren Hans Brühlmann von Amriswil (1878 bis 1911) und Heinrich Altherr von Basel (geb. 1878), die beide schon wieder mehr zur deutschen als zur schweizerischen Kunst gehören. Brühlmann, dem Hans Hildebrandt und F. W. Storck nachgegangen sind, empfing erst 1908 in Paris entscheidende Anregungen von Cézanne. Er lebte und wirkte hauptsächlich in Stuttgart. Gerade seine älteren Schöpfungen folgen Hodler. Seine Wandmalereien in den Pfullinger Hallen bei Reutlingen von 1907 und in der Erlöserkirche zu Stuttgart, die zugleich von Giotto beeinflußt erscheinen, sind seine Hauptschöpfungen. Heinrich Altherr war von München ausgegangen. Hans von Marées hatte ihn noch mehr als Hodler beeinflußt. Von Basel zog er 1905 nach Karlsruhe; 1913 aber wurde er an die Stuttgarter Akademie berufen. Seine Wandgemälde in der Handelskammer zu Elberfeld, von denen „der Handel" als Strandszene zwischen nackten und halbnackten Gestalten gedacht ist, sind als Schöpfungen zweiter Hand immerhin annehmbar. Bedeutender sind seine Wandgemälde aus der griechischen Mythologie in der Aula der Züricher Universität; doch fehlt ihnen die volle Ausgeglichenheit vollendeter Kunstschöpfungen.

Mit den zuletzt genannten Künstlern haben wir schon das Gebiet der nachimpressionistischen deutschen Malerei betreten. Daß aus ihnen Hans von Marées (S. 319) immer höher hervorragt, je weiteren Abstand wir von seiner Schaffenszeit gewinnen, bedarf keiner Ausführung. Seiner Lebenszeit wegen — war Marées doch älter als Cézanne und starb er doch noch vor 1890 — mußten wir ihn schon den deutschen Idealisten des vorigen Zeitabschnittes einreihen. Als Vorläufer der neuen, über die Natur hinausstrebenden Bewegung aber hat er erst im 20. Jahrhundert volles Verständnis gefunden, wenngleich seine Wege von denen des eigentlichen deutschen Expressionismus noch weitab liegen. Von den deutschen Meistern der in diesem Abschnitt behandelten Entwickelungsstufe reicht ihm keiner das Wasser; ja, verglichen mit Cézanne, Gauguin, van Gogh, Munch und Hodler, erscheinen die übrigen deutschen Maler dieser Stufe nur als Übergangsmeister, die freilich in der Aufteilung ihrer Bildfläche nach idealen, oft mathematischen Schönheits- und Gleichgewichtsregeln über die Natur hinausstreben, hierbei aber nicht die volle Folgerichtigkeit oder das feine künstlerische Empfinden der genannten außerdeutschen Meister erreichen, denen eben nur Marées ebenbürtig ist. Von den früher besprochenen Künstlern gehört namentlich Egger-Lienz (S. 327), der sich als schroffer Gegner Hodlers bekannte, schon hierher.

Egger-Lienz verwandt, aber kraftvoller als er, hat der Süddeutsche Ludwig Schmidt-Reutte (1863—1909) sich entwickelt (Aufsatz von Beringer), in dessen Bildern der tektonisch-mathematische Aufbau bereits stärker wirkt, als die ihm zugrunde liegenden Naturformen oder der dargestellte Gegenstand. Namentlich seine männlichen Gestalten sind durchaus „konstruiert"; aber auch realistische weibliche Figuren, wie die seiner Mutter in der Mannheimer Kunsthalle, haben teil an seiner eigenartigen Auffassung. Naturnäher bleibt der Rheinpfälzer Albert Weisgerber (1878—1915; Buch von Hausenstein; Aufsätze von Riezler und anderen), obgleich er schon bewußt Greco und Maurice Denis, Cézanne, van Gogh und Gauguin huldigte. Aber er verschmolz alles auf einer mittleren Linie zu einem gefälligen und keineswegs schalen Neuen, das ihn in München an die Spitze der jüngeren Sezession brachte. Ein wirklicher Neuerer war er nicht; aber er steht, wie sein Absolom von 1914 in Hamburg, seine Kreuzigung in Elberfeld, seine Somalifrau, sein hl. Sebastian und seine „Mutter Erde" in München, seine Bildnisse in Hamburg, Dresden und München beweisen, geschmackvoll im Übergang zu der neuen Kunst des 20. Jahrhunderts.

Süddeutscher ist auch Karl Caspar, der 1879 in Friedrichshafen geborene Meister, dem namentlich Baum gerecht geworden ist. Karl Caspars frühere Werke, wie das Wandbild von 1905 in der Kirche zu Heudorf und die Gemälde von 1907 und 1908 in der Kirche zu Binsdorf, verraten noch Anregungen von der Beuroner Schule (S. 331). Dann folgte, seit 1910, unter dem Einfluß der damals zumeist als Vorbilder empfohlenen Maler wie Grecos, Cézannes und Marées', die Stilwandlung, die seinen visionär geschauten, meist biblischen Gegenständen bei weichflüssigerer Pinselführung zu festerem Zusammenschluß der stark in den Vordergrund gerückten Anordnung verhalf. Sein Christus und Magdalena von 1910 im Kölner Museum steht in der Wende. Sein Johannes auf Patmos von 1911 ist ganz in seiner Zwiesprache mit Gott aufgegangen. Sein Noli me tangere von 1912 im Magdeburger Museum zeigt seine entwickelte Eigenart. Sein Jakob mit dem Engel ringend in der Neuen Staatsgalerie zu München von etwa 1917 bezeichnet den Höhepunkt seiner Entwickelung.

Caspars etwa gleichalterige Gattin Maria Caspar-Filser (geb. 1878), die Baum und Oldenbourg gefeiert haben, entwickelte sich unter Caspars Einfluß zu einer gefeierten Landschaftsmalerin, deren spätere, teils deutschen, teils italienischen Gegenden entlehnte Gemälde bei vollerer Pinselführung nach Möglichkeit auf Cézannesche Probleme eingehen. Hervorgehoben werden die Wandgemälde mit der Apfelernte von 1909 im Bezirksratsgebäude zu Balingen. Zu nennen sind ihr „Sommer" in der Neuen Staatsgalerie zu München und ihr „Starnberger See" im Wiesbadener Museum.

Ein Caspar verwandter, aber kühlerer, weniger malerisch als zeichnerisch empfindender und noch entschiedener den Jüngsten zugeneigter Münchner Maler dieser Gesamtgruppe ist Karl Schwalbach, dem Burger und Michel mehr als gerecht geworden sind. Er ist offenbar von Hodler beeinflußt, ohne dessen Parallelismus anzunehmen. Charakteristisch sind seine Kopftypen mit den niedrigen Stirnen und flachen Hinterköpfen, die auch anderen deutschen Künstlern dieser Zeit geläufig sind. Burger meinte, Schwalbachs Kunst, der alle weltlichen und biblischen Stoffe passen, sei zeit- und geschlechtslos; sie suche die ewigen Gesetze alles Geschehens, „jene große metaphysische Lebenseinheit, in der Seele und Körper, Handeln und Empfinden eins sind, alles Leben seelische Empfindung ist, alle Empfindung zum lebendigen Gesetze wird". Die geschweifte Linie beherrscht seine Erfindungen, von denen die Grablegung und die Pflege des Leichnams des hl. Sebastian genannt seien; das letztgenannte Gemälde gehörte zu den Wandbildern der Berliner Sezession von 1919.

Verwandter, aber wieder malerischer Art wirkt Joseph Eberz (geb. 1880) von Limburg an der Lahn, dessen z. B. Edschmid, Hildebrandt, Max Fischer und Leopold Zahn sich angenommen haben. Nach tastenden Anfängen fand er sich 1912 unter Hölzels (S. 314) Anregung in Stuttgart zu sich selbst. Seine mystisch-ekstatischen religiösen Vorgänge spannt er wohlüberlegten Flächengliederungen ein. Weiche schwarze Umrisse läßt er an entscheidenden Stellen sichtbar stehen. Die Typen seiner Menschen, namentlich seiner birnförmigen Köpfe mit langgezogenem Mittelgesicht und kurzem Kinn, werden immer abstrakter. Seine satten, zu eigenen Harmonien vereinigten Farben sind flüssig aufgetragen. Mit seinen letzten Arbeiten steht Eberz schon ganz im Lager der Expressionisten. Sein Herzjesubild in der Gymnasialkirche zu Ehingen, das 1912—13 entstand, sucht noch Fühlung mit der Kunst Giottos. Die 14 Passionsbilder in der Garnisonkirche von Kaiserslautern folgten. Ganz er selbst ist er in dem Abschied Christi von 1914 in der Mannheimer Kunsthalle. Von anderer Seite zeigt ihn seine ausdrucksvolle Folge von Kriegslithographien „Kämpfe", die 1917 in München erschien, wieder

von anderer Seite, ganz Linien und Farbenspielen hingegeben, sein „Erotischer Garten“ von 1919 in der Kunsthalle zu Hamburg. Der Frühling von 1919, ein ganz vergeistigter Jüngling, der seinen linken Arm um die Schulter einer züchtig schmachtenden, blumentragenden Jungfrau legt, hängt im Neuen Musem zu Wiesbaden. Seine letzte, völlig abstrakte Art zeigen seine Gärtnerinnen von 1920 in der Sammlung Kirchhoff zu Wiesbaden, in der man seine Entwickelung in einer Reihe von Bildern verfolgen kann.

Hier schließt sich auch Karl Hofer an, ein 1878 in Karlsruhe geborener, ungemein ernster, sich nie genügender Meister der nachimpressionistischen Formensprache, der, von der Karlsruher Akademie ausgegangen, sich in Italien für Hans von Marées, in Paris für Cézanne begeisterte und uns schon früh mit Bildern nackter Menschlichkeit von reifem, vollem Gleichgewicht entzückte, auf diesem Wege aber sich immer mehr der abstrakteren expressionistischen Formengebung näherte. Neuerdings zog er von Zürich nach Berlin. „Lot mit seinen Töchtern“ im Stadtmuseum zu Frankfurt, „drei Mädchen“ im Folkwangmuseum zu Hagen, das „badende Hindumädchen“ und der Fahnenträger im Museum zu Halle, „Daniel in der Löwengrube“, ein Fahnenträger und ein Stilleben im Museum zu Mannheim zeigen seine frühere Entwickelung. Später sind schon „die Flüchtenden“ aus der Sammlung Hirsch zu Frankfurt (Abb. 178). Über die frühere Phase seines Schaffens hat Karl Scheffler, der ihn zu den Deutsch-Römern stellt, über die letzte, in der er herber in den Einzelformen, strenger im Linienaufbau, einfacher in der Formenbildung wurde, hat Westheim berichtet. Seine „Kahnfahrt“ in Dresden, deren Unterschiede von Ludwig Richters Kahnfahrt lehrreich sind, steht im Übergang. Markig, glutfarbig, holzschnittartig-eckig wirkte sein Trommler auf der Dresdner Ausstellung 1922.



Abb. 178. Die Flüchtenden. Gemälde von Karl Hofer im Besitz von Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Nach dem „Kunstblatt“ 1917.

Die norddeutschen und mitteldeutschen Meister des Übergangs vom Impressionismus zum Expressionismus gehen zum Teil dieselben Wege wie die süddeutschen. Der älteste von ihnen, Christian Rohlfs (geb. 1849; Aufsatz von Westheim), der von Weimar nach Hagen in Westfalen, dem durch Karl Ernst Osthaus zur Kunststadt gewordenen Fabrikort, übersiedelte, war vom Freilicht des Impressionismus in breit hingesetzten Stadtbildern um 1900 zu einer breit-flächigen, glühenden, glasfensterartigen Malweise übergegangen, die sich dem Expressionismus nähert. Selbst wo Rohlfs das Gegenständliche durch seine Farbenphantasien fast zudeckt, will er es zugleich mystisch neu erstehen lassen. Das Folkwangmuseum

zu Hagen besitzt neun, das Museum zu Halle vier, die Hamburger Kunsthalle zwei Bilder seiner Hand. Wie weit seine Figurengemälde in der sinnbildlichen Wiedergabe seelischen Ausdrucks gingen, zeigt sein „Krieg" im Folkwangmuseum. Was er aus Stadtbildern zu machen verstand, zeigen seine Soester Ansichten, wie die der Patrokluskirche in verschiedenen Sammlungen. Sein Wildestes hat er in Wasserfarbenblättern gegeben.

Eine Stellung für sich nimmt auch der Düsseldorfer Karl Strathmann (geb. 1866; Aufsatz von Lachmann) ein, der in München lebt. Er erscheint manchmal als etwas wunderlicher Linienheiliger, der entfernt an Maurice Denis (S. 452) und wieder an Toorop (S. 457) erinnert. Die Ideale, denen auch seine religiösen Darstellungen nachstreben, sind durchaus zeichnerischer Natur. Charakteristisch ist seine Anbetung der Könige im Leipziger Museum.



Abb. 179. Alte Frau im Blumengarten. Gemälde von Paula Modersohn in der Kunsthalle zu Bremen. Nach dem „Kunstblatt" 1919

Der Danziger Johann Vinzenz Cissarz (geb. 1873; Aufsatz von Dobsky), der Schüler Pohles und Pauwels in Dresden war, ging von Anfang an mehr raumkünstlerisch als impressionistisch vor. Mit wirkungsvollen Plakaten fing er an. Von Dresden wurde er 1903 nach Darmstadt, von dort 1916 nach Stuttgart berufen, wo er eine reiche Tätigkeit als verständnisvoller Wandmaler entfaltete. Zunächst schmückte er die Gesellschaftsräume des Stuttgarter Theaters, dann zwei Säle des Stuttgarter Rathauses mit nicht eben tief veranlagten, aber ansprechenden Wandgemälden. Sein Altargemälde des segnenden Heilands in der Friedenskirche zu Offenbach von 1912 zeigt seine Art, streng symmetrisch und architektonisch rechtwinklig zu stilisieren. Auch die Buchkunst verdankt ihm eine Reihe feiner Gaben.

Hier reiht sich als eine der reinsten Begabungen der Übergangsrichtung die sächsische Beamtentochter Paula Becker (1876—1907) ein, die in Worpswede die Gattin Otto Modersohns (S. 313) wurde. Ihre Bedeutung reicht weit über die ihres Gatten hinaus. Pauli hat ihr ein Buch, Uphoff ein Büchlein, Stoermer und Küppers haben ihr begeisterte Aufsätze gewidmet. „Ich fühle die innere Verwandtschaft von der Antike zur Gotik", sagte sie, „hauptsächlich der frühen Antike, und von der Gotik zu meinem Formenempfinden." Um die Vereinfachung und Rhythmisierung der Formensprache war es ihr redlich zu tun, „um ihr Wesenhaftes", wie sie sagte, das zugleich als Ausdruck ihrer inneren Regungen erscheint. Ihre Stoffe waren meist schlicht ländlicher Art. Am reichsten ist Paula Modersohn in der Kunsthalle zu Bremen vertreten. Die schlichtesten Vorwürfe, wie „Alte Frau im Blumengarten" (Abb. 179),

„Worpsweder Bauernkind“ und einfach zusammengestellte Stilleben erhalten hier durch die Weihe ihrer Auffassung, die immer nur die Hauptzüge sieht und diese vergeistigt und vereinfacht, hohes künstlerisches Leben. Der „blühende Rhododendron“ in Elberfeld, die „Abendstunde“ in Essen, „Mutter und Kind“ in Hamburg schließen sich an.

Ihr Dresdner Landsmann Waldemar Rösler (1882—1916), den Scheffler hervorgehoben hat, wirkte in Königsberg und in Berlin. Er ist in seinen hellen Freilichtbildern, wie der Frühlingslandschaft in Berlin und dem sonnigen Bergweg mit lustwandelndem Paare in Dresden, eigentlich noch ganz Impressionist, wenn auch mit einem Einschlag raumgliedernder Empfindung. Paul Rößler (geb. 1873 in Leipzig) in Dresden aber, den Zaumann besprochen, steht mit monumentaler Gesinnung, die er in Glas- und Wandgemälden betätigt, im Übergang zur neuen Kunstauffassung. Doch behält er den Boden gesunder Naturnähe noch unter den Füßen. Raumkünstlerisch farbig wirken seine Blumenstücke. Die Dresdner Galerie besitzt ein frisches Kinderbildnis seiner Hand. Entschiedener in der Loslösung vom Alten steht Artur Degner (geb. 1887), der litauische Balte, der als Professor an der Königsberger Kunstakademie wirkt (Aufsatz von Br. W. Reimann). Degner scheint ähnliche Wege wie Schmidt-Reutte zu gehen, aber weniger berechnend als fühlend. Seine Landschaften sind nicht minder stimmungsvoll als seine Figurenbilder.



Abb. 180. Kreuzabnahme. Gemälde von Max Beckmann im Stadtmuseum zu Frankfurt a. M. Nach dem „Kunstblatt“ 1919. (Zu S. 470.)

Bedeutsamer neuem Empfindungsausdruck zugewandt ist der Breslauer Willy Jaeckel (geb. 1888) in Berlin. Cohn Wiener, der ihn uns näher gebracht hat, besteht darauf, daß Jaeckel weder Expressionist noch „Tektoniker“, sondern der Meister religiöser Ergriffenheit sei. Auch Max Liebermann hat Jaeckel einen Aufsatz gewidmet. Die Grundlage seiner Formensprache ist eine breite Naturnähe. Seine frühesten Bilder, wie der Kampf nackter Männer von 1912, bestehen aus ziemlich ungegliedert zusammengeordneten Körpern; auch der Sturmangriff, ein realistisches Schlachtenbild von 1915, leidet noch an demselben Mangel, den freilich „das Dasein“ von 1913 mit seinen ruhig in der Landschaft gelagerten Menschen schon überwunden hatte. Die beiden schmerzdurchwundenen hl. Sebastiane von 1905 zeigen den Künstler in seiner

vollen Eigenart. Dann folgten 1916—17 die vier halblandschaftlich empfundenen, bei aller Ruhe der geistigen Empfindung doch in bewegten Linien und Farben schwelgenden Bilder der Wanderlust, der Zärtlichkeit, der Andacht und des Schlafes im Speisesaal der Bahlsenschen Keksfabrik zu Hannover. Das ganz eigenartig gestaltete „Gethsemane" erschien als Wandbild auf der Berliner Sezession 1919. Machtvoll eindringlich wirkte die gleichzeitig ausgestellte Kreuzigung. Fürchterlich packend brachten Jaeckels Lithographiemappen „Memento" von 1914 und 1915 die Schrecken des Krieges zum Ausdruck. Ergreifend sind aber auch seine Lithographien zum Hiob von 1917, ergreifend in ihrer neuartig-selbständigen Erfindung die Radierungen von 1920 zu einem auf 200 Blatt berechneten Bibelwerk.

Am Ende dieser Reihe steht der Leipziger Max Beckmann (geb. 1882 in Berlin), der uns in Aufsätzen von Scheffler, P. F. Schmidt, H. Simon und anderen und in einem Buch von Hans Kaiser entgegentritt. Seine Ausbildung, die in Weimar begann, wurde in Paris und Florenz fortgesetzt und in der Villa Romana vollendet. Seiner ersten Schaffenszeit, die etwa bis 1914 reicht, tritt seine letzte Schaffenszeit seit 1916, in der er zur Art der Jüngsten überging, in scharfer Trennung gegenüber. Das Ziel seiner frühen Kunst, die so ziemlich alle damals erreichbaren Anregungen verarbeitet hatte, war die Wucht besonderer, bewegter Ausnahmezustände. Seine Landschaften waren Sturm- oder Gewitterlandschaften, seine kühn aufgebauten, in den Formen sorgfältig durchempfundenen, im Vortrag breit hingestrichenen Figurenbilder veranschaulichten gestalten- und gestaltungsreiche Vorgänge, wie die Kreuzigung, die Amazonenschlacht, die Ausgießung des hl. Geistes. Seine Bildnisse, wie die des Künstlers und seiner Frau von 1909 im Museum zu Halle und das köstliche Brustbild der Gräfin Hagen in Dresden, sind überaus sprechend durchgeistigt. Beckmanns ergreifende altdeutsch eckige Kreuzabnahme hängt in der Stadtgalerie zu Frankfurt a. M. (Abb. 180). Seine Stilwandlung zu altdeutsch-herben Formen, eckigen Bewegungen und einfachstarkem Ausdruck bei schlichtem, hellem Farbenauftrag spricht sich dann namentlich in den Bildern aus dem Neuen Testament aus, von denen „Christus und die Sünderin" von 1919 in die Mannheimer Kunsthalle gekommen ist. Beckmann hat sich vom Deutsch-Römer zum Deutschen schlechthin entwickelt. Er hat noch zu viele Achtung vor den Naturformen, als daß wir ihn der zweiten Entwickelungsstufe der nachimpressionistischen Kunst hinzurechnen könnten.

Der ersten Stufe des Nachimpressionismus gehört auch Otto Hettner (geb. 1875) in Dresden an, der nach einer Reihe von stilisierenden Wandlungen, in denen er schon fast kubistischen Anwandlungen nachgab, seinen eigenen Monumentalstil fand. Bei breitflüssiger Malweise, eigenartig braun-grün-blauen Farbenakkorden und verschwimmenden, aber innerlich klaren Einzelformen erfand er figurenreiche Darstellungen, die einem festen, manchmal in Diagonalen sich schneidenden Linienschema eingefügt erscheinen. Als Stilsucher hat Paul Fechner ihn schon 1910 geschildert. Charakteristisch für seine ausgebildete Art waren schon seine Kreuzaufrichtung der Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Mannheim von 1913 und sein großes Wandbild des Parnasses auf der Ausstellung der Dresdner Künstlervereinigung von 1919. Ganz er selbst ist er aber auch in seinem Niobidenbild der Dresdner Galerie.

Verschiedene Wandlungen hat auch der feinbegabte Dresdner Landschafter Richard Dreher (geb. 1875) durchgemacht, der von impressionistischen Bildern der Art Sisleys (S. 258, 259) zu formenstarken und farbenkräftigen, eigenartig deutsch stilisierten Bildern einer einfachen Natur überging. Seine Entwickelung lernt man in der Dresdner Galerie kennen. Die Dresdner Ausstellung 1922 räumte ihm einen ganzen Saal ein.

Die Grenze zwischen den Meistern dieser und denen der folgenden Entwickelungsstufe ist nicht fest zu ziehen. Grundsätzlich sehen wir sie dort, wo die völlige Überwindung des Natureindrucks erstrebt wird.

2. Die Weiterentwickelung der Malerei bis 1920 in den romanischen Ländern.

An der Spitze der neuen Bewegung in Paris, über die in Frankreich unter andern Apollinaire, Salmon, Gleizes und Metzinger, in Deutschland außer den schon oben S. 402 Genannten z. B. Grautoff, Julius Elias, Otto Fischer und P. F. Schmidt berichtet haben, stand Henri Matisse, der anfangs mit Spott überschüttete, später als Klassiker der jungen Kunst gefeierte Meister, der selbst zur Feder griff, seine Kunst zu verteidigen. Matisse will in der Malerei die Oberflächenreize des Impressionismus durch innere, feste Gestaltung ersetzen. Seine Malerei ist unorganisch im realistischen, organisch im abstrakten Sinne. Der „Nature naturelle“ setzt er mit Bewußtsein seinen neuen folgerichtigen, nur wesentliche Züge sehenden Flächenstil mit wieder schwarzen Umrissen und hellen einfachen Farbenfüllungen entgegen. Zur wirklichen Verzerrung der Naturformen griff er erst in seiner späten Zeit. Ausgesprochenermaßen wollte er nur Figurenmaler sein, obgleich seine Stilleben den meisten am besten gefielen.



Abb. 181. Morgentoilette. Gemälde von Henri Matisse. Nach Photographie von Fr. Gurlitt im „Kunstblatt“ 1917. (Zu S. 472.)

Seine Bedeutung ist im ganzen doch mehr anregender als schöpferischer Art. „Was ich vor allem zu erreichen suche, ist der Ausdruck. Die Komposition ist die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken. Indem man sich von der buchstäblichen Darstellung der Natur entfernt, gelangt man zu höherer Schönheit und Größe. Mein Traum ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit und Ruhe, ohne beunruhigende oder die Aufmerksamkeit beanspruchende Gegenstände.“ Doch wollte er seinen Stil unmittelbar aus der Natur hervorholen. „Wenn der Maler sich von ihr entfernt, muß ihm die Überzeugung bleiben, daß es nur geschah, um sie noch besser wiederzugeben.“

In den öffentlichen Pariser Sammlungen war Matisse wenigstens bis vor kurzem noch nicht vertreten. München und Frankfurt besitzen je ein schönes Stilleben seiner Hand, im Folkwang-Museum zu Hagen sieht man ihrer zwei, Asphodelien und Stilleben mit Spiegel,

aber auch eine feurige Landschaft und die „drei Frauen am Meer", die seine Art kennzeichnen. Zwei große Wandbilder hat Matisse im Treppenhause der Sammlung Stschukin in Moskau gemalt: den Tanz und die Musik, formen- und farbenrhythmisch empfundene, aber etwas dürftig in leere Flächen verstreute, auf den etwas flauen Akkord Azurblau, Grün und Rosa gestellte Darstellungen. Das Stilleben in derselben Sammlung zeigt ihn wieder auf der Höhe seiner Kunst, die zu immer feurigeren Farbenakkorden überging. Bezeichnend ist sein Bild „Morgentoilette", das wir dem Kunstblatt entnehmen (Abb. 181). Alles in allem entsprach die Stärke seiner Kunst nicht ganz der Überzeugungskraft seiner Lehre.

Matisse und seine nächsten Nachfolger und Gesinnungsgenossen wurden als die wilden Tiere („fauves"), als die Zusammenhanglosen („incohérants") oder als die Wirbelknochenlosen („invertébrés") bezeichnet. Wild waren sie eigentlich wirklich nicht; aber die anderen Bezeichnungen, die auf ihre Mißachtung der Nature naturelle deuten, lassen sich verstehen.

Die meisten Fauves hatten, wie Matisse selbst, als entschiedene Impressionisten der Art Monets und Pissarros oder doch der Übergangsmeister wie Bonnards und Vuillards begonnen, waren dann aber in den Bann der Kunst Cézannes geraten, die sie nun, jeder in seiner Art, zu übertrumpfen suchten. War Matisse mit Bewußtsein hauptsächlich Figurenmaler, so erscheint Maurice de Vlaminck (geb. in Paris 1876; Buch von Carco), der in Deutschland z. B. in den öffentlichen Sammlungen von Elberfeld, von Hamburg, stärker in rheinischen und westfälischen Privatsammlungen vertreten ist, als der erste Landschafter dieser Schule. Daniel Henry hat ihm ein Büchlein gewidmet. Auch Bildnisse und Stilleben hat Vlaminck gemalt. Seine schwarz umrissenen Badenden Frauen von 1908 neigen ihre Köpfe, einer gewollten Schönheitslinie zuliebe, schon nach neuester Kunstmode auf die Seite. Aber hauptsächlich war Vlaminck Landschafter. Mit breitem, flüssigem, die Flächen betonendem Pinsel übersetzt er den Eindruck von seinen Fluß-, Flach- und Hügellandschaften in seinen eigenartigen, nur die Hauptformen in gesteigerten Farbenharmonien betonenden Umriß- und Flächenstil. In seinen älteren Bildern stehen die Gebäude noch lotrecht in ihren Mauern, erst in seinen neueren Berg- und Talbildern, wie dem Blick auf Suresnes und der Kirche im Tal von 1919, scheinen sie nach expressionistischem Rezept wie durch ein Erdbeben ineinander zu stürzen.

Landschaften mit Figuren malt Othon de Frieß (geb. 1879; Buch von Calmon), der sich unter Matisses eigener Leitung entwickelt hatte, bald aber mit derb-breiterer Pinselführung die stilistischen Einflüsse Gauguins und selbst N. Poussins verarbeitete. Elias lobt Frieß' Wandmalereien „Die Arbeit" und „Die Fischer" mit silbergrauer herbstlicher Seinelandschaft. Die Bremer Kunsthalle besitzt „Ruderer auf einem Bergsee" von seiner Hand.

Auch der Landschaftsmaler Albert Marquet (geb. 1875; Buch von Fosca) gehört erst halb zu den „Jungen". Als Maler Pariser Ansichten war er Nachfolger Pissarros; aber an Stelle des flimmernden Abbildes der Wirklichkeit schuf er Liniengebilde von seltsamem Eigenleben, die zugleich von besonderen, meist regentrüben Stimmungen entsprechenden Tonwerten getragen werden. Als Landschafter wirkte auch Alcide le Beau, der von Cézanne und van Gogh zu den Fauves überging und leuchtende Farbengesichte wiedergab, bis er sich enger an Matisse anschloß, manchmal aber auch fremdartige, von den Japanern herkommende Wirkungen erstrebte.

Wieder hauptsächlich Figurenmaler, wie Matisse selbst, ist Jean Puy, dessen Bruder Michel Puy der jüngsten Richtung mit der Feder in der Hand zu Hilfe kam. Jean Puy studierte wieder Gipsabgüsse griechischer Götter, deren strengen Bau er, freilich völlig ungedeutet, in seine modernen Bilder übertrug. Am geschmackvollsten wirken seine Stilleben.

Zu den Fauves rechnet man auch wohl den Pariser Rumänen Jules Pascin, der in der Regel, noch recht gegenständlich gerichtet, orientalische Sinnenglut in Linien und Farben verbildlichte, aber in Bildnissen wie dem eines feinen Backfisches in Dresden auch guter Gesellschaft gerecht zu werden wußte. Wir würden ihm nach diesem Bilde eher zu den Impressionisten als zu den Expressionisten zählen.

Außerhalb dieses Kreises aber steht Henri Rousseau (1844—1910), der von den mehr oder weniger theoretischen Stilbildungsversuchen der jungen Künstler weit entfernt ist, in der kindlichen Naivität der Auffassung des Lebens und Treibens in Stadt und Land, daheim und in den Tropen sich aber so weit von der Art der Impressionisten entfernt, daß die Expressionisten ihn als einen der ihrigen anerkennen. Henri Rousseau, der, kleinbürgerlicher Herkunft, sein eigener Lehrer war, malt alles, was er sieht, überlieferungslos in unmittelbarer und doch persönlicher Übertragung der Natur. W. Uhde hat ihm begeistertes Lob gezollt. „Wie die Legenden eines Heiligen sind die Gemälde von Henri Rousseau", sagt Reitzel. Sein Selbstbildnis in ganzer, mit der Palette in der Hand und der Kappe auf dem Kopf an einem Hafengestade dastehender Gestalt, das Doppelbildnis Guillaume Apollinaires und seiner Frau, eine urwüchsige Frühlingslandschaft, „die drei Glücklichen" und verschiedene Tropenlandschaften mit schütteren, großblätterigen Büschen und Bäumen, deren Einzelblätter man zählen kann, sind am öftesten abgebildet worden. Die Sammlung Flechtheim in Düsseldorf besaß eine Blumenvase seiner Hand, eine wohlabgewogene Dorflandschaft mit Bäumen hängt in der Sammlung Suermondt in Burg Trove. In öffentlichen Sammlungen ist er, soviel wir sehen, nicht vertreten. Jedenfalls wird es den meisten Kunstfreunden leichter sein, sich für ihn zu interessieren, als sich für ihn zu begeistern.

Im Übergang zu den Kubisten, die die Stereometrie zum Grundelement ihrer Malerei machen, steht André Derain (geb. 1880 in Chatou, Seine-et-Oise), den einige für den größten der jungen Franzosen halten. Daniel Henry hat ein kleines Buch über ihn geschrieben. Hatte Matisse Farbenflächen gemalt, die den Körper nicht mehr darstellen, sondern nur andeuten, so strebte Derain im Anschluß an den richtig verstandenen Cézanne danach, die Tiefenrichtung als solche mit der Bildfläche zu verquicken. Das Licht, das die Fauves zu Farbenflächen verdichtet hatten, benutzte Derain, nachdem er bis 1906 wie diese gearbeitet, wieder zur Herausarbeitung der Körperlichkeit der Dinge. Derain will die Natur darstellen und er will einen einheitlichen kubistischen Aufbau geben; aber er will, der Naturwahrheit zuliebe, die kubistische Konstruktion möglichst verstecken („cacher la construction"). Bei allem mathematischen Formen- und Farbenaufbau die Naturwahrscheinlichkeit festzuhalten, wie es gute Gedichte mit Reim und Rhythmus tun, war das Ziel, das er erstrebt und in seinen besten Bildern (1907—14) auch erreicht hat. „Deformationen", wie in den langhalsigen und schmalköpfigen Frauen seines „Samstags", sind bei ihm nur vorübergehende Anwandlungen. Seine besten Bilder, meist Landschaften oder Stilleben, atmen, ohne sich bei Einzelheiten aufzuhalten, weiche Harmonie der Formen und Farben. Auch die Kirche zu Vers von 1912 der Sammlung Hagemann zu Leverkusen (Abb. 182) gehört hierher.

Wie sehr Derain bei alledem das Problem des Kubismus reizt, zeigt sein vollkommen in einem Würfel zusammengepreßtes Steinbildwerk des Kauernden von 1907. Auch seine Landschaft bei Cassis von diesem Jahr, deren wunderbare Flächengliederung aus weichen Farbenflecken besteht, zeigt seine volle Reife. Maßvoll kubistisch, insofern es wenigstens städtische Häusergruppen oder Einzelhäuser sind, die ihren kubischen Gehalt hervorkehren, wirken seine Ansichten

von Cagnes und namentlich die von Cadagues von 1910. Mehr versteckt aber ist die Konstruktion wieder in schönen Bildern wie der Landschaft mit dem Dudelsackpfeifer von 1911, dem „Fenster auf den Park" von 1912, dem Pinienwald von Martignes von 1913. Eine der schönen Ansichten von Martignes besitzt das Kunstmuseum zu Essen, ein feines Stadtbild die Sammlung Bienert in Dresden.

Der Vater des eigentlichen Kubismus, der die Gegenstände in mathematisch-stereometrische Körper zerlegt und frei wieder aufbaut, ist der spanische Pariser Pablo Picasso (geb. 1881). Sein und des Kubismus vornehmster Apostel ist Apollinaire. In Deutschland hat namentlich Küppers den Kubismus überschwenglich gefeiert und als Zeugen für die Göttlichkeit seiner Mystik Meister Eckhart, Schleiermacher, Fichte, Nietzsche und andere aufgerufen. Apollinaire vergleicht das Verhalten des Kubismus zu aller früheren Malerei dem der Musik zur Dichtkunst und fügt besonnener, als andere Heißsporne, hinzu: „Der Kubismus werde die andere Malerei so wenig überflüssig machen wie die Musik die Dichtkunst." Der Ausdruck Kubismus stammt von Matisse her, der ihn 1908 nicht eben zum Preise der ersten kubistischen Bilder, die er sah, anwandte. Vorbereitet hatte ihn schon Cézanne mit seinem Ausspruch über die Kegel, Kugel und Zylinder, die er als Grundlage des Naturstudiums, nicht aber als Endzweck der Übersetzung der Natur in die Malerei verwertet wissen wollte. Vorgearbeitet hatte ihm, was bisher übersehen worden zu sein scheint, vor allem schon unser Dürer im 16. Jahrhundert. Sein Dresdener Skizzenbuch, das Bruck herausgegeben hat, enthält neben kubistisch konstruierten Köpfen (Abb. 183) eine Reihe vollständig kubistisch dargestellter Gestalten, deren Köpfe einfach als Würfel erscheinen. Aber Dürer hat diese Zeichnungen eben auch nur als vorbereitende Studien aufgefaßt. Es ist ihm nicht eingefallen, sie für fertige Kunstwerke zu erklären. Ehe es hierzu kam, mußte man sich erst mit der Theorie befreundet haben, daß das Kunstwerk die Natur nicht wiederzugeben, ja nicht einmal zu „organisieren", sondern in mathematische Formeln aufzulösen habe, die kosmisches Geschehen mystisch widerzuspiegeln meinen.



Abb. 182. Die Kirche von Vers. Gemälde von André Derain in der Sammlung Dr. Hagemann, Leverkusen. Nach dem „Kunstblatt" 1919. (Zu S. 473.)

Der erste, der dieses mit vollem Bewußtsein und, wie wir anerkennen, mit starker künstlerischer Kraft durchführte, war, wie gesagt, Pablo Picasso. Natürlich begann er nicht als Kubist. In seinen älteren Bildern suchte er den Natureindruck in Formen und Farben

zu stilisieren, aber noch keineswegs zu verwischen oder wegzukonstruieren. Einige schwarz umrissene Köpfe seiner frühen Zeit erinnern in ihrer Vereinfachung, aber nicht Verzerrung der Naturformen an Matisse. Schöne Linienschwingungen und zarte, weiche, aber gedämpfte Farben verleihen Picassos frühen Bildern einen feinen Reiz. Sein „Pierrot" aus der Galerie Flechtheim in Düsseldorf hat noch kaum etwas Kubistisches. Zu den besten frühen Picassos gehören seine Näherin der Sammlung Bienert in Dresden (Abb. 184) und die beiden Harlekine in Elberfeld. Von 1903 bis 1905 rechnet man Picassos „blaue Periode", aus der Hamburg ein gutes Bild besitzt. Den ersten Antrieb zur kubistischen Auffassung gab ihm um 1907 die Negerkunst, die fortan als Beleg auf den Ausstellungen seiner Bilder mitgezeigt zu werden pflegte. Seine volleren, aber immer gedämpften Farben werden jetzt mit feinen Abschattungen auf ein tiefes Braun gestimmt. Landschaften seiner Hand werden in scharfkantige Flächen aufgeteilt. Bildnisse, wie das Brustbild der Sammlung Bienert in Dresden, werden mit schief angesetzten Nasen in kleine eckige Körper aufgelöst und wieder zusammengesetzt. Um 1910 war die Geometrisierung und Stereometrisierung der Gestalten und Gegenstände durchgeführt. Bald war von ihren Wirklichkeitsformen nichts mehr zu erkennen; sie gingen völlig in der mathematischen Konstruktion unter; nur in den Titeln, die der Meister seinen Bildern gab, hielt er die Beziehung zur Wirklichkeit aufrecht. Das spanische Hüttenwerk von 1909 in der Sammlung Stschukin in Moskau (Wiederholung angeblich in der Sammlung Suermondt in Burg Drove) wirkt bei aller Geometrisierung noch landschaftlich; aber die Violinspieler in der Sammlung Max Flemming in Hamburg, „Der Dichter" von 1911 und der Mann mit der Klarinette von 1912

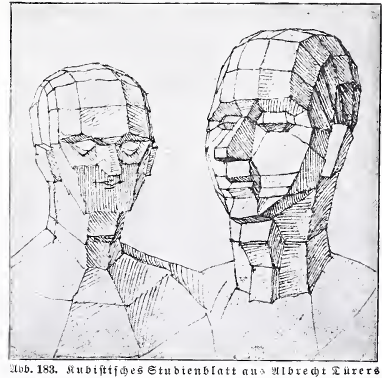


Abb. 183. Kubistisches Studienblatt aus Albrecht Dürers Dresdner Skizzenbuch. Nach R. Bruck: Das Skizzenbuch Dürers.



Abb. 184. Näherin. Gemälde von Pablo Picasso in der Sammlung Bienert, Dresden. Nach dem „Kunstblatt" 1919.

in der Sammlung Wilh. Uhde in Paris, die Geige von 1912 (Abb. 185) in der Sammlung Kahnweiler zu Paris wirken auf uns, trotz ihrer Anklänge an wirkliche Dinge, zunächst als harmonische Aufbauten, Ineinanderschiebungen und Durcheinanderwürfelungen mathematischer Körper, die immerhin als abstrakte, rhythmisch durchempfundene Formen- und Farbengebilde eines gewissen, mehr zum Verstande als zur Seele sprechenden Reizes nicht entbehren.

Am besten lernt man Picasso in der Sammlung Stschukin in Moskau kennen, die an 40 Bilder seiner Hand besitzt. In Deutschland, wo Picasso in den Sammlungen von Köln, Elberfeld und Hamburg vertreten ist, war ihm 1912 auf der Kölner Ausstellung ein besonderer Saal eingeräumt. Nach neueren Berichten hat der Meister starken Könnens und Wollens in letzter Zeit, die künstlerische Unfruchtbarkeit der auf sich selbst gestellten geometrischen Abstraktion erkennend, den Weg zu Ingres zurückgefunden.

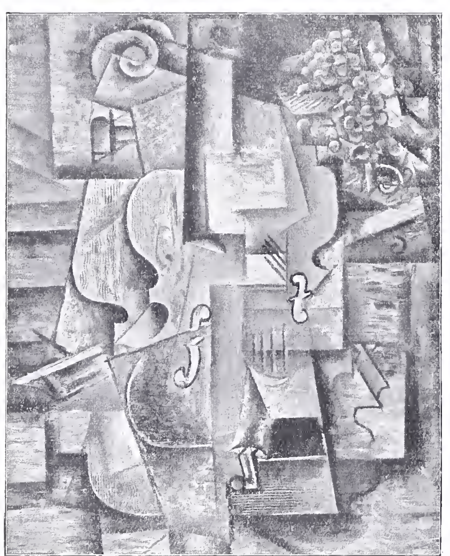


Abb. 185. Die Geige. Gemälde von Pablo Picasso in der Sammlung von Kahnweiler zu Paris. Nach dem „Kunstblatt" 1917.

Apollinaire stellt vier Arten des Kubismus auf, deren Unterscheidung freilich etwas willkürlich und unklar erscheint. Ausscheidet nach ihm selbst zunächst die vierte Art, die er als instinktiven Kubismus bezeichnet, der außerordentlich verbreitet sei. Er meint wohl Darstellungen aller Zeiten und Völker, deren geometrische oder stereometrische Konstruktionen sich nicht vordrängen und auch nicht in naturfeindlicher Absicht ausgeführt worden sind. Auch seine zweite Art des Kubismus, die die meisten Elemente dem Natureindruck entlehnt, der nun im kubistischen Sinne verarbeitet wird, scheint Apollinaire nur halb als Kubismus gelten zu lassen: er bezeichnet ihn als physischen Kubismus und meint damit wohl eine Richtung, die vom Natureindruck ausgeht. Als ihren Vertreter nennt er nur A. Le Fauconnier, von dessen Hand das Folkwang-Museum eine Landschaft mit einem Baum besitzt. Den Figuren dieses Meisters schreibt Schmidt eine starke Durchdringung mit kristallinischen Elementen zu. Die beiden kubistischen Hauptrichtungen Apollinaires sind der wissenschaftliche und der orphische Kubismus. Was er unter wissenschaftlichem Kubismus versteht, an dessen Spitze er eben Pablo Picasso selbst stellt, ist klar. Das Verstandesmäßige dieser Richtung wird damit gekennzeichnet. Weniger deutlich ist, was Apollinaire mit seinem orphischen Kubismus meint, dessen Erfindung er Rob. Delaunay (S. 478) zuschreibt.

Von Picassos nächsten Mitstreitern, die eben, wie er selbst, von der verstandesmäßigen Kubisierung der Natur ausgehen, ist Georges Bracque, der sich seit 1907 Picasso

parallel entwickelte, der bekannteste. Seine Gitarrespielerin von 1914 in der Galerie Simon in Paris schließt sich nach unserem Begriffe eng an die Violinspielerin Picassos an. Der Mann mit der Mandoline von 1912 in der Sammlung Kahnweiler zu Paris scheint aus kleineren Einzelmotiven zusammengesetzt zu sein. Packend geometrisierte Landschaftsgesichte sind sein Viadukt von L'Estagne bei Kahnweiler in Paris und sein Hafen aus der Galerie Flechtheim in Düsseldorf. Dann folgen die eng befreundeten Jean Metzinger (geb. 1883) und Albert Gleizes, die auch zusammen ein Buch über den Kubismus geschrieben haben. Auf den meisten Werken beider heben die menschlichen Köpfe und Gestalten sich etwas leichter erkennbar als in Picassos Hauptwerken aus dem Chaos der eckigen und gerundeten mathematischen Körper hervor. Metzingers Dame, die ihren Kaffee löffelt, von 1911, ist nur so leicht geometrisiert wie einige Zeichnungen Dürers in seinem Dresdener Skizzenbuch, und sein Segelbarkenhafen im Besitz der Madame L. Ricou in Paris wirkt trotz des merkwürdigen emporgerundeten Horizontes, an dem ganz fern und klein ein großer Seedampfer emporklimmt, durchaus verständlich als solcher. Dasselbe gilt in noch höherem Grade von Gleizes' „Femme aux Phlox" von 1910, von seinem Jagdbild der Sammlung Hessel in Paris von 1911, von seinen Fischerbooten von 1913 bei Herrn Professor Körner in Essen und seiner fein abgewogenen und getönten Frau in der Hängematte der Sammlung Bienert in Dresden (Abb. 186), wogegen in seiner Landschaft mit Bäumen von 1914 alles zusammentaumelt, in seinem Taumel aber großwirkend zusammengefaßt ist. Der Spanier Juan Gris schafft manchmal, wie in seinem wie ein holzgeschnitztes Kinderspielzeug dastehenden Pierrot der Sammlung Léon Rosenberg in Paris und in einem Stilleben mit Gläsern, Messern und Zigarren von 1912, ruhige Bilder ohne erkennbares Innenleben, malt oder zeichnet dann aber wieder Bildnisse und bildnisartige Bilder wie den Herrn im Café von 1912, in dessen Gesichtern alles verzerrt und verzogen ist, ohne daß man einsieht, warum. Weshalb Marie Laurencin (geb. 1885; Buch von Allard), eine geschickte Darstellerin bewegter Gruppen eleganter, ganz oder halbbekleideter junger Damen, die z. B. bei Paul von Mendelssohn in Berlin vertreten ist, von Apollinaire zu den wissenschaftlichen Kubisten gestellt wird, ist nicht ganz klar. Ohne Zweifel gehen ihre Damen und Dämchen in der Vermeidung aller natürlichen Einzelformen und in der Anordnung ihrer Köpfe und Gliedmaßen nach Linienwellenspielen über den Wirklichkeitseindruck hinaus, aber daß ihre Bilder kubistisch konstruiert seien, ist nicht einleuchtend. Eine feinfühlige Künstlerin ist Marie Laurencin unzweifelhaft.

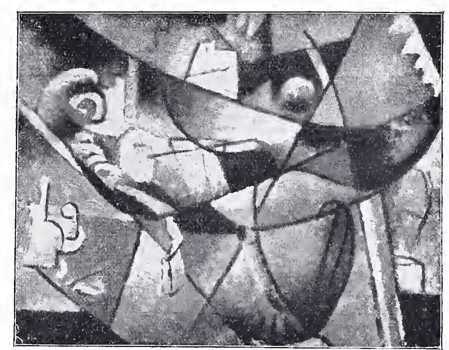


Abb. 186. Frau in der Hängematte. Aquarell von Albert Gleizes in der Sammlung Bienert, Dresden. Nach dem „Kunstblatt" 1919.

An die Spitze der orphischen Kubisten, deren Darstellungen der Phantasie der Künstler entsprungen, von ihnen aber mit machtvoller „Realität" ausgestattet sein sollen, stellt Apollinaire,

wie schon erwähnt, Robert Delaunay (geb. 1885), mit dessen Kunst sich in Deutschland z. B. E. von Busse befaßt hat. Der Sinn der Kennzeichnung Apollinaires kann nur sein, daß die Kubisten dieser Gruppe mannigfaltige und reicher bewegte Gegenstände geometrisieren als jene anderen. Apollinaire hat gerade Delaunay nicht mit Abbildungen bedacht. Aus anderen Abbildungen kennen wir „l'Equippe de Cardiff", wie es scheint, eine Kirmesfeier mit Jongleur und großem Rad, das schwankende Innere der gotischen Kirche Saint-Séverin, den Eiffelturm, um den die schwankenden Häuser von Paris zu tanzen scheinen, aus der Sammlung Köhler in Berlin, und das Innere des Eiffelturms selbst (1910), wie er beim Aufstieg sich um sich selbst zu drehen oder wie er in sich zusammenzubrechen scheint. Delaunay liebt es offenbar, Bauwerke in ihre Teile zu zerlegen und unbekümmert um statische Gesetze seiner inneren Erregung entsprechend wieder aufzubauen. „Der tanzende Eiffelturm" wird, wie ihn auch jenes Bild der Sammlung Köhler in Berlin (Abb. 187) darstellt, als sein Lieblingsgegenstand bezeichnet.



Abb. 187. Eiffelturm. Gemälde von Robert Delaunay in der Sammlung Köhler, Berlin. Nach Kandinsky u. Marc: Der blaue Reiter.

Ihm folgte der Normanne Fernand Léger (geb. 1881; Aufsatz von Daniel Henry), dessen „Nackte in einer Landschaft" und dessen „drei Bildnisse" von 1911 die dargestellten, bei einiger Aufmerksamkeit herauszuschälenden Menschen in eine Fülle kleiner kristallinisch gestalteter Körper hüllen. Auch die „Frau in Blau" von 1912 (Abb. 188) ist nach diesem Raumzergliederungsverfahren gebildet. Ruhiger wirken Légers Rauchbilder von 1911 und 1912: rhythmisch verteilte, zeichnerisch geballte Rauchwolken, einmal über einer Stadt, ein anderes Mal in einem Rauchzimmer, ein drittes Mal, wie es scheint, über einer Fabrik. Dann aber folgte 1913 eine Reihe ganz abstrakter, gegenstandsloser Bilder, die er „Formenvariationen" nannte; starkfarbige Kegelausschnitte, Würfel, Prismen, Kugelteile usw. auseinander hervorwachsend und durcheinander rollend wie in den „Kaleidoskopen" unserer Jugendzeit. Kraft und Bewegung als solche will Léger nach seiner eigenen Angabe darstellen. Seine späteren Bilder zeigen aber ein größeres Streben nach Ruhe als seine früheren. Seine Maschinenräume von 1918 fassen Bewegtes einfach, ruhig und groß zusammen.

Franzis Picabias „Tanz" gibt das farbige, bewegte Durcheinander schon in freien „musikalischen" Formen, in denen keine Menschengestalten mehr erkennbar sind. Bei seiner Tarantella von 1912 ist dies zur Not noch der Fall. Einschmeichelnde Ruhe aber atmen seine aus großen, weichen, verschiedenförmig umzogenen Farbenflecken zusammengesetzten Landschaften von 1908, 1909 und 1911, deren gegenständliche Motive höchstens erratbar sind. Mit Marcel Duchamp schließt diese Reihe. Seine Schachspieler von 1911 zeigen

in edleren, rhythmisch wogenden, weichflüssig mit Farben gefüllten Umrissen noch durchaus natürliche Menschengestalten. Sein „Nackter, der eine Treppe herabsteigt", und andere Bilder von 1912 aber leisten ein Äußerstes an Verzettelung, Verzerrung und Verwirrung der Formen, die zu einem vielfach zersplitterten, nur für die Gesamtempfindung vereinheitlichten Ganzen wieder aufgebaut werden.

Andere Wege gehen die Mitglieder der „Jeune Peinture Française", die sich enger an Derain als an Picasso anschlossen. Zu ihnen gehört nach Basler vor allem André L'Hôte in Paris. Colin bezeichnet ihn als den Neuerer, der um 1917 dem abstrakten Kubismus, durch den er hindurchgegangen war, den Krieg erklärte, um ihm wieder einen naturnäheren, wie er selbst sagt, „impressionistischeren" Einschlag zu geben. Seine Gestalten sind, nach den Abbildungen, die wir von ihnen gesehen haben, zu urteilen, wieder von irdischem Leben erfüllt, aber mit kubistischer Schulung, die sie oft wie aus Holz geschnitzt dreinschauen läßt, wiedergegeben.

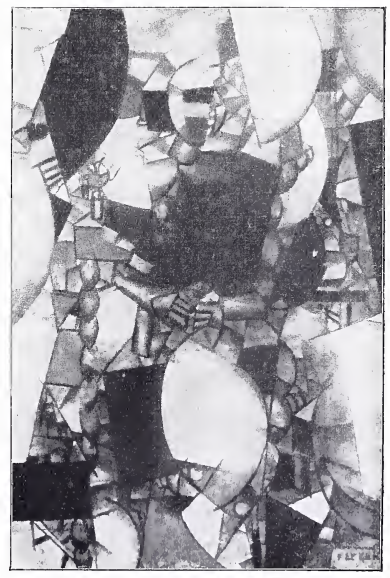


Abb. 188. Frau in Blau. Gemälde von Fernand Léger. Nach G. Apollinaire: Les Peintres Cubistes.

Weit stürmischer und absprechender als in Frankreich trat die junge Malerei, sich selbst als Futurismus bezeichnend, in Italien auf. Der Dichter F. T. Marinetti war ihr leidenschaftlicher Vorkämpfer und Wortführer. In seinem Manifest von 1910 heißt es: „Wir wollen die Museen, die Bibliotheken zerstören. Laßt sie doch kommen, die guten Brandstifter mit den karboldurftenden Fingern! Steckt doch die Bibliotheken in Brand! Leitet die Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen!" Er schließt mit den Worten: „Auf dem Gipfel der Welt stehend, schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu!" Als Führer der futuristischen Bewegung in der Malerei werden Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Ballo und Gino Severini genannt. Sie suchten von Haus aus eigentlich nicht die Abstraktion von der Natur, sondern die Erfassung des Lebens in seiner äußersten Beweglichkeit. Ihre Forderung der „Simultanität" in der Kunst bezieht sich zunächst auf die gleichzeitige Darstellung verschiedener Bewegungsmomente, dann aber, weitergehend, auch der Vorder- und Rückseite, der Außen- und Innenseite desselben Gegenstandes. Bei bewegten Gegenständen, wie fahrenden Wagen, tanzenden Menschen, belebten Straßen werden die einzelnen Stücke der Gegenstände und der Menschen auseinandergerissen und in verschiedene Teile des Bildes verschleudert. Im Gewühl des Ballsaales sieht man z. B. rechts unten noch die Beine, links oben schon die Köpfe eines tanzenden

Paares. Alles taumelt durcheinander. Formen und Farben werden gleichmäßig verzettelt, ohne zu höherer Einheit wieder zusammengefaßt zu werden.

Boccioni (gest. 1916) war Maler und Bildhauer. Seine Malereien blieben lange im Symbolisch-Sentimentalen befangen. Der futuristische Fanatismus befiel ihn zuerst in der Bildhauerei (S. 448). Von seinen Bildern, die noch vor dem Kriege im Berliner „Sturm" ausgestellt waren, kennzeichnet die „Simultanvision" „den Eindruck, den man von der Außen- und Innenseite empfängt, wenn man sich einem Fenster nähert". In seiner Blüte zeigte den Stil sein „Lachen". In einer Wirtschaft sitzt eine Dame in großem Hut an einem Tische, lehnt sich in ihrem Stuhl zurück und lacht. Die Erschütterung des Lachens wirkt auf die ganze, durcheinander tanzende Umgebung ein.

Von Carlo Carrà (geb. um 1881), dem Piemontesen, schrieb Däubler, der in Deutschland als der beste Kenner der jungen italienischen Kunst gilt, 1918: „Carrà benutzt seine sich überkrümmende Anschauung aller Gegenständlichkeiten zu abenteuerlichen Neuversuchen, ein Dahinter gibt's nicht mehr." Er malte Persönlichkeiten, aber auch Baulichkeiten, wie die Mailänder Galerie. Auf der Berliner Sturmausstellung sah man seine Beerdigung des Anarchisten Galli, ein Bild von stürmischer innerer und äußerer Bewegung, und „die rüttelnde Droschke", deren Eindruck auf die in ihr Sitzenden und auf die draußen Vorübergehenden zugleich geschildert werden sollte, und ähnlich war das Bild „Was uns die Straßenbahn erzählt". Später ging aber gerade von Carrà die Umkehr zu plastischer Ruhe aus.

Luigi Russolos Revolutionsbild auf derselben Ausstellung schilderte den „Zusammenstoß zweier Mächte" schon recht abstrakt. „Die Perspektive des Hauses ist zerstört, wie ein Hauptkämpfer, der einen Schlag empfangen, zweimal gebeugt." Die „Erinnerung einer Nacht" wirkte linienlos durch die verschwimmende Weichheit ihrer Gesichte.

Für den bedeutendsten Futuristen hielten damals manche Gino Severini, den Däubler als „entschlüpften Akademiker" bezeichnet. Sein „Pan-Pan-Tanz" aus dem Montmartre mit seinem schließlich als Farbenbrockenmosaik wirkenden Durcheinander machte damals großen, wenn auch keinen erquickenden Eindruck. Was seine noch pointillistisch gemalte „Ruhelose Tänzerin" bedeuten sollte, schilderte der Katalog mit den Worten: „Gesamteindrücke, vergangene und gegenwärtige, nahe und entfernte, kleine und große einer Tänzerin, so wie sie dem Maler erscheinen, der sie in verschiedenen Perioden ihres Lebens beobachtet hat."

Von Unmöglichkeiten dieser Art waren die Futuristen während des Krieges allmählich zurückgekommen. Namentlich Carrà schwenkte, wie Picasso, in beruhigteres Fahrwasser ein. Däubler meint, er habe sich durch seine Rückkehr zur italienischen Überlieferung nochmals verjüngt. Sein „Reiter des Westens" von 1917 wirkt freilich halb kubistisch; und von seinen neuen Bildern, die wir 1921 in der Ausstellung der „Valori plastici" bei Richter in Dresden sahen, erinnert die Penelope an Léger, die Stadtansicht an Derain, nur die Küstenlandschaft mit einem Baum entfernt an mittelalterliche Italiener. Auch das Bildnis seines Sohnes (Abb. 189) zeigt den neuen, beruhigten Stil. Unter dem Schutze des Toskaners Ardengo Soffici erscheint seit 1919, jetzt unter der Leitung Mario Broglios, in Rom die Kunstzeitschrift „Valori plastici". Die Mitglieder dieses Kreises bezeichnen sich wieder als „Veristen". Diese Neu-Veristen sind aber weit entfernt davon, die Dinge in ihrer malerischen Wirkung aufs Auge wiedergeben zu wollen, stellen sie vielmehr, soweit sie nicht noch unter Picassos und Légers Einfluß stehen, in ihrem schlichten kubischen Gehalt ohne sonderliche Modellierung nüchtern nebeneinander.

Namentlich gilt dies von dem Stillebenmaler Giorgio Morandi, dessen fast farblose Bilder wie Vorlagen für die unteren Klassen einer Kunstgewerbeschule dreinblicken. Soffici selbst war anfangs maßvoller Futurist gewesen. Er malte und malt hauptsächlich Landschaften, in denen er die Grenze zwischen der Großstadt und dem Lande bevorzugt, anderseits aber Stilleben, die, in ähnlicher Art gehalten wie die Morandis, doch künstlerischer ansprechen. „Bloß der Konstruktion des Bildes eingeordnet", schrieb Däubler 1910, „ohne die mindeste Konzession an Natürlichkeit, stehen Gegenstände kontrapunktisch zueinander". Raumkünstler im Sinne der Valori plastici ist auch Giorgio de Chirico, der doch dem Kubismus „wesensverwandt" erscheint. „Metaphysische Wesenheiten" nennt er seine merkwürdigen, als Maschinen aufgebauten, meistens unwirklichen Gegenstände. „Der große Metaphysikus" heißt eines dieser Bilder, die zunächst durch ihr „dreidimensionales" Raumgesicht wirken wollen. Oft abgebildet ist sein Raum mit den „heiligen Fischen". Hektor und Andromache (Abb. 190) sind, stramm aufgebaut und bewegt, wie Gliederpuppen aus Metall gebildet. Sie erinnern teils an Léger, teils an Archipenko. Sein Mädchenbrustbild vor landschaftlichem Hintergrunde von 1920 aber wirkt schlechthin als Nachahmung umbrischer Meister des 15. Jahrhunderts.



Abb. 189. Der Sohn des Künstlers. Bildnis von Carlo Carra. Nach „Valori Plastici" 1919.

Jedenfalls ist der eigentliche Futurismus, der in Frankreich glatt abgelehnt wurde, auch in Italien am Aussterben. Daß die nüchtern errechnete Kunst des Kreises der Valori plastici erfreulicher sei, möchten wir allerdings nicht behaupten. Vielleicht steht sie nur im Durchgang zur wirklichen Gesundung, in der Natur und Stil von selbst verschmelzen.

3. Die slawische Malerei des 20. Jahrhunderts.

Der große Dichter Dostojewski führt die Sucht des „russischen Menschen", alle Fragen bis zum äußersten durchzudenken und alle Forderungen ohne Rücksicht auf die Folgen ihrer Erfüllung bis zum äußersten durchzuführen, auf den Umstand zurück, daß er sein liebenswertes Vaterland nicht lieben gelernt habe. Dostojewski war, obgleich litauischer Herkunft, seit seinen reifen Mannesjahren orthodoxer und zaristischer Altrusse von Gesinnung. Ob die jungen Russen seine Begründung einer ihrer zweifellosen Eigenschaften zugeben, wissen wir nicht. Daß die Russen aber wirklich alles fanatisch auf die Spitze zu treiben suchen, zeigt ihre jüngste Geschichte und zeigt ihre jüngste Kunst.

Daß schon in der Bildhauerei der Russe Alexander Archipenko weiter als irgendein Bildhauer vor ihm in der Verfolgung neuer Kunstziele geht, haben wir bereits gesehen (S. 446); und Russen waren auch die folgerichtigsten Vertreter der „absoluten“ und „expressionistischen“ Malerei. Die bekanntesten von ihnen sind, wenn sie auch meist durch Paris hindurchgegangen, in Deutschland ansässig gewesen oder noch ansässig und eng mit der jungen deutschen Kunst verknüpft, der sie noch mehr Anregung gegeben, als sie von ihr erhalten haben.

Von den in Rußland lebenden jungen russischen Malern nennt D. Burljuk in seinem Aufsatz im „Blauen Reiter“ über die russischen Wilden („Fauves“) außer sich selbst z. B. Larionow, Kuznezow, Sarjan, Denissow, Kantschalowsky und Jakulow, über die wir nichts weiter berichten können. Nur Burljuk selbst tritt uns in Abbildungen entgegen, von denen ein folgerichtig und harmonisch konstruierter Kopf durchaus kubistisch, eine merkwürdig stimmungsreiche, die Natur ausschaltende Landschaft anziehend expressionistisch wirkt. Die älteren der in Deutschland lebenden jungen Russen bildeten mit deutschen Gesinnungsgenossen einen Kreis in München. In Betracht kommen Wassilij Kandinsky, Alexei von Jawlensky, Marianna von Werefkin und Wladimir von Bechtejeff. Auch Alexander Mogilewsky und Robert Genin (geb. 1884 in Wisokaie) schlossen sich ihnen an.

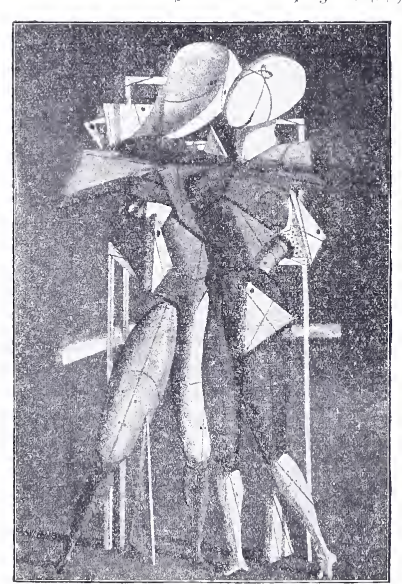


Abb. 190. Hektor und Andromache. Gemälde von Giorgio de Chirico. Nach dem „Cicerone“ 1920. (Zu S. 481.)

Der älteste dieser Meister, Kandinsky (geb. 1866 in Moskau), den wir aus seinen eigenen, meist in deutscher Sprache geschriebenen Schriften über sich selbst und seine Kunst sowie aus einem Buch von Hugo Zehder (mit Vorwort von P. F. Schmidt) kennen, ist in der Loslösung von der Natur am weitesten gegangen. Indem er von allem Gegenständlichen absah, um reine stimmungweckende Linien-, Flächen- und Farbenbilder auf die Leinwand zu bannen, vermied er alle Widersprüche zwischen dem Gegenständlichen und der Abstraktion, an denen so viele der expressionistischen Bilder leiden. Gerade seine Kunst will rein geistig oder seelisch erlebt, gerade sie will der älteren Kunst wie Musik der Dichtkunst gegenüberstehen, gerade seine Kunst will „absolute Malerei“ sein. Wenn französische Kubisten, wie Léger, sich in einigen ihrer Bilder völlig vom Gegenständlichen befreiten, so setzten sie sie aus festen, kristallinischen, kubischen oder sphärischen Gebilden zusammen. Kandinsky aber sagte sich auch von der Geometrie und Stereometrie los. Seine Formen- und Farbenrhythmen, die seelische Erlebnisse offenbaren und in uns auslösen wollen, sind durchaus freie Rhythmen. Linien von seltenem Schwunge, Flächen von nie gesehenen Umrissen schließen sich

reichverschlungen zu Bildern zusammen, denen niemand Vergewaltigung von Natureindrücken nachsagen kann. P. F. Schmidt hat auf die zwischen 1806 und 1810 entstandenen Farbenharmonielehren Otto Runges, des großen deutschen Romantikers (S. 103), als Vorläuferinnen der Lehre Kandinskys hingewiesen. Leonid Sabonejew aber hat in dem von Kandinsky selbst und F. Marc 1912 herausgegebenen „Blauen Reiter" über Skrjabins aus Farbentönen zusammengesetzte Oper „Prometheus" berichtet, in der die Farben zu Tönen wurden wie in Kandinskys Bildern die Töne zu Farben.

Als Dreißigjähriger wurde Kandinsky 1896 Schüler Stucks (S. 326) in München; 1908 begann er sich selbst zu finden. Von seinen zehn Bildern, die 1914 in der Expressionisten-Ausstellung der Galerie Ernst Arnold in Dresden vereinigt waren, standen die älteren, wie die „Improvisation 9" von 1910 bei Dr. F. Stadler in Zürich, die prächtige, als „Trauermarsch" bezeichnete „Improvisation 2" von 1909, die noch eine Burg- und Berglandschaft mit Landleuten ahnen ließ, und selbst die „Impression 1" von 1911, in der man einen Herrn und eine Dame auf der Straße zu erkennen glaubte, erst im Übergang zu seiner „absoluten" Malerei, die 1911 mit der „Komposition 4" einsetzt. Einen Rückfall ins freilich kaum noch erkennbare Gegenständliche bedeutet die Regenlandschaft von 1913 bei Professor Braune in München. Zu seinen schönsten, ganz freien Farbenphantasien gehört seine „Träumerische Improvisation" der Sammlung Bienert in Dresden (Abb. 191). Sehr wirkungsvoll ist die „Dämmerung" benannte Phantasie von 1917.



Abb. 191. Träumerische Improvisation.
Gemälde von Kandinsky in der Sammlung Bienert, Dresden.
Nach Photographie von H. Erfurth, Dresden.

Alexei von Jawlensky (geb. 1867 in Moskau), über den E. G. Schreyer schrieb, kam 1895, achtundzwanzigjährig, nach Deutschland, wo er seit 1907 von der jüngsten Bewegung ergriffen wurde. In seiner ersten Schaffenszeit, die von 1910 bis 1914 reicht, malte er hauptsächlich Bildnisse und Figuren von derber Formenvereinfachung, die dem erstrebten Ausdruck zuliebe schon vor Beugungen der Natur nicht zurückschreckten. Auch Blumenstöcke und Stilleben übersetzte Jawlensky in seine Art, die Farben in schwarzen Umrissen flächig zu behandeln. Das Mädchenbildnis von 1909 und die Pfingstrose von demselben Jahr in Bremen, denen sich der Blumenstrauß in Elberfeld anschließt, lassen den Natureindruck noch empfinden. Das Brustbild eines Offiziers vor rotem Grunde von 1913 schaut uns aus rautenförmigen, eckig stilisierten Augen kraftvoll unwirklich an; und die „Madonna" von demselben Jahr, die als Halbfigur auf einem Stuhl ganz von vorn dargestellt ist, wirkt mit ihren chinesisch schief gestellten Augen allerdings weltfremd genug. Der Krieg trieb den Künstler nach Rußland zurück, dann nach Frankreich. „Kunst ist Sehnsucht zu Gott" lautete jetzt sein Stichwort; und das Göttliche wurde in der „Denaturalisierung" der Natur nach neuen Formengesetzen gesucht, die bei den Kubisten errechnet, bei den Expressionisten mit dem Gefühle geschaffen

wurden. Jawlensky bevorzugte jetzt die Landschaft. Alle Umrisse wichen weichen Farbenflächen. Aus einer ganz schlichten, reizlosen Landschaft, die er von seinem Fenster aus sah, einer Tanne, einem Haus, einem Weg, einem Obstbaum, schuf er in einer Reihe von „Variationen", die er als solche bezeichnete, weiche Farbenträume, in denen das ursprüngliche Motiv völlig in Phantasiespielen aufgeht. Seine Bilder von 1911, 1916 und 1919 im Museum zu Wiesbaden zeigen die gleiche Entwickelung.

Wladimir von Bechtejeff (geb. 1876 in Moskau), der in München sein eigener Lehrer gewesen war, bleibt dem Gegenständlichen gewogener. Er malte vorzugsweise Geschehnisse aus der Geschichte, der Sage und dem Volksleben, manchmal aber auch rein Landschaftliches. Die Formenvereinfachung und die Linienrhythmen, die er erstrebte, äußerten sich nicht selten in schwarzen Umrissen und leicht geometrisierten, anfangs aber mehr gebogenen als eckigen Flächen. Namentlich in den flachen Köpfen, in denen Stirn und Nase in einer Linie verlaufen, tritt dies hervor. Seine Amazonen von 1909 in der Ruhmeshalle zu Barmen, denen sich die Hesperiden von 1910 anschließen, lassen dabei ein großzügiges Leben nicht verkennen. Später näherte er sich, wie seine Badenden Frauen und sein Begräbnis von 1913 zeigen, der eckigen Formengebung des Kubismus, die er jetzt mit stimmungsvollerer Färbung verband. Landschaftlicher wirkte sein farbenstarkes Bild mit dem nackten Reiter und den Frauen in der Hamburger Kunsthalle.

Marianna von Werefkin (geb. 1870 in Tula) malte gegenständlich erkennbare Temperabilder von künstlerisch-modernen Linien- und Farbenverschiebungen, die manchmal, wie in dem „Schuppen" benannten Nachtstück mit der Laterne von 1912, den Rauchwolken über dem Kalkofen und den Regenwolken von 1913 Naturwirkungen zu vergeistigen suchen. „Traumartige Raumerlebnisse aus oberbayrischer Wirklichkeit" nennt P. F. Schmidt ihre Bilder.

Alexander Mogilewsky in München versteht älteren Motiven im Anschluß an die Art Marées und Matisses neuartiges Leben einzuhauchen. „Komposition" nannte er sein See-Uferbild mit schlank und eckig hineingesetzten Menschen, das 1914 bei Arnold in Dresden ausgestellt war. Als „Komet" wurde ein wirkungsvolles Bild seiner Hand bezeichnet, das auch als Verkündigung an die Hirten gedeutet werden konnte.

Auf dem äußersten linken Flügel der eigentlichen Expressionisten, die die sichtbare Außenwelt nur als Sinnbild der hinter ihr empfundenen „metaphysischen" Welt darstellen und dementsprechend ihrer natürlichen Zusammenhänge entkleiden wollen, steht Marc Chagall. Er ist in seinen eigensten Werken weder Kubist noch Absolutist, eher Futurist im italienischen Sinne. Vor allem ist er ganz Russe und, wie seine Biographen Efroß und Tugendholt betonen, seinem geistigen Wesen nach ganz Jude. Chagall hält durchaus an der Darstellung bestimmter, örtlich umschriebener, reich mit Menschen und Tieren ausgestatteter, manchmal märchenhafter Vorgänge und Erlebnisse fest. Aber gerade er stellt das alles nur dar, wie er es im Geiste sieht. Alles durchschaut er: er sieht das Junge im Leibe der Stute, die Kühemelker auf der Weide durch den Kopf der Kuh hindurch, sich selbst als Janus mit einem vorwärts und einem rückwärts blickenden Gesicht; von nebeneinander gestellten Menschen oder Häusern stehen die einen aufrecht, die anderen auf dem Kopfe. Ein Kopf sitzt umgekehrt auf dem Halse; ein Rumpf fliegt seinem Kopfe voraus durch die Lüfte. Wände und Türen taumeln, wie seine Vision es will. Farben und Formen folgen ihren eigenen Launen: oft sind sie naiv wie Kinderzeichnungen, manchmal verraten sie reifstes Können, immer ausgesprochenes Eigenwollen. Die ganze bunte Welt seiner Bilder wird in der Regel durch die Gesamtanordnung, immer

durch den Sinn, den sie verbildlichen, oder vielmehr durch die spukhaften Geschichten, die sie erzählen, einheitlich zusammengefaßt. Seine Freunde, allen voran Herwarth Walden, hielten und halten Chagall für den größten Künstler der Welt. Selbst Däubler schrieb 1920: „Chagall bleibt vorläufig der bedeutendste junge Künstler, den es gibt".

In seinen Anfängen huldigt Chagall einem derben Realismus; aber plötzlich, noch in Rußland, wird er mystisch-sinnbildlich. In Paris schließt er sich dem zersetzenden Kubismus Légers an. Sein Hauptbild dieser Richtung ist „Adam und Eva". Däubler schreibt, nachdem er die geistige Tiefe der Darstellung zu ergründen gesucht: „Stamm, Laub, Apfel, Mann, Weib konnten durcheinander geschüttelt und dann sprunghaft, aber rhythmisch, wieder gewürfelt und übereinander gestapelt werden." Abschied von Paris nahm Chagall mit seinem „Paris durchs Fenster", in dem er selbst, rechts unten, mit seinem Vordergesicht den Eiffelturm ragen sieht, während sein rückwärtiges Gesicht in seine russische Zukunft vorausblickt.

Die letzte Periode Chagalls, in der er in seiner kleinen Vaterstadt Witebsk hauste, ist die bedeutendste. Matisse-artig, aber leidenschaftlicher und weniger berechnet wirkt sein Rabbinerbildnis bei Fritz Gurlitt in Berlin. Die Bilder seiner Hand, die der Verfasser dieses Buches 1919 in der Sammlung Walden in Berlin sah, genügen, seine spätere, bunte, doch nicht unharmonische, mit Sachen, Tieren und Menschen spielende phantastische Art zu kennzeichnen, der oft genug bestimmte Spukgeschichten seiner Heimat zugrunde liegen. Am bekanntesten sind „Ich und das Dorf" und „Die Viehhändler" (Abb. 192). Bezeichnend aber auch „Halb vier Uhr" und „Rußland, den Eseln und anderen".



Abb. 192. Die Viehhändler. Gemälde von Marc Chagall in der Sammlung Walden, Berlin. Mit Genehmigung der Kunstanstalt „Der Sturm", Berlin.

Der Verfasser gesteht, daß die Bilder Chagalls ihn immer anregen und in manchen naiven Einzelheiten auch anziehen, daß er aber die überragende Größe und Tiefe, die andere in seinen Gesamtgestaltungen sehen, nicht mit empfindet. Vielleicht muß man ihm wesensähnlicher geartet sein als der Verfasser, um ihn voll zu würdigen.

Nicht unbeeinflußt von Chagall und vom Kubismus, aber ganz er selbst in der Äußerung grüblerischer russischer Seelenangst ist Lasar Segall (geb. 1889), der in Dresden lebt. Einen Segall-Katalog gaben Däubler und Grohmann 1920 heraus. In demselben Jahre veranstaltete das Folkwangmuseum in Hagen eine Segall-Ausstellung, die 15 Gemälde und 50 graphische Blätter des Meisters vereinigte. Nächst Kandinsky und Chagall gilt er als der bedeutendste Künstler dieser Reihe. Die Gestaltungen, die er oft unmittelbar dem Erdenleben, oft aber auch nicht minder unmittelbar der Einbildungskraft entlehnt, führen uns mit Vorliebe ins Reich der Lemuren, Gespenster und anderen Geister. Däubler feiert ihn als Meister „kosmischer" Kunst. Wir erinnern uns, schwermütige, in dunklen Mollfarben glühende

Gemälde seiner Hand, wie „Am Totenbett“, „Mann und Weib“, „Die Sanfte von Dostojewski“, „Zwei Frauen“ und „Die Schwangere“, gesehen zu haben. Das Museum zu Chemnitz besitzt ein maskenhaft kubistisches Bild „Im Atelier“ von seiner Hand. Im Stadtmuseum zu Dresden sieht man sein unheimliches und doch fesselndes, tieffarbiges Breitbild, dessen fast ganz aus hölzernen Köpfen bestehende, bewegt nebeneinander gestellte Gestalten als „die ewigen Wanderer“ oder als „die Familie“ bezeichnet werden (Abb. 193).

Über alle diese Künstler hinaus geht der 1897 in Charkow geborene junge Russe Jefim Golyscheff, der sich zu den „Dadaisten“ rechnet. Adolf Behne hat ihn gefeiert. Wir können hier weder auf ihn und seinen „Infantilismus“ noch auf Wladimir Tatlin und seine als Tatlinismus bezeichnete papierene Stubenkunst eingehen, die verschiedenartig dreinblickende Gebilde aus geraden und gebogenen Eisenstangen darstellen will. Westheim hat kurz über ihn berichtet. Jedenfalls sehen wir, daß die junge russische Malerei die ganze nachimpressionistische Richtung nicht nur mitmacht, sondern mit neuem, selbständigem, andere mitfortreißendem Leben erfüllt hat. Über ihren wirklichen Wert können wir heute noch nicht entscheiden.

Von der jüngsten Entwickelung der Malerei bei den übrigen slawischen Völkern kann hier nur die der Tschechen gestreift werden. Josef Čapek und Vlastislav Hofmann haben selbst über ihre Kunst geschrieben. Natürlich zehrt auch sie von den aus Frankreich, Italien, Rußland und Deutschland gekommenen Anregungen; aber sie gewann teils im Anschluß an altböhmische Kunst, teils unter dem Einfluß völkischen Musikempfindens und des den slawischen Völkern eigenen träumerischen Schauens ein gewisses Sonderwesen, das sie, auch wo sie die Natur beugt und bricht, weicher bleiben läßt als die gleichzeitige deutsche Kunst.

Auf die älteren Prager Kubisten Beneš und Prochaska können wir hier nicht eingehen. Wir wollen, Camill Hoffmann folgend, nur vier der jüngsten und entschiedensten Expressionisten Prags kurz zu kennzeichnen suchen. Václav Špála malt Menschen und Landschaften mit leuchtenden, breit hingesetzten, kubistisch angeordneten Farbenflächen, die flüssigen, aber bestimmten schwarzen Umrissen einverleibt werden. Der Landschaft von 1918 folgten die drei Landmädchen und die Wäscherin von 1919, deren Köpfe Kreise oder Ovale sind, an denen die Augenöffnungen ohne Zeichnung als ausdrucksvolle schwarze Flecke hervorblicken. Einen Unterklang träumerischer Melancholie erkennt Hofmann auch in ihrem durch hervorstehendes Rot gehobenen Glücksausdruck. Vlatislav Hofmann (geb. 1881) knüpft in Darstellungen wie seinem ungelenk hingesetzten, wie aus Holz geschnitzten Christuskopf mit dem straffen, lang auf die Schultern herabhängenden Schwarzhaar mit Bewußtsein an mittelalterliche böhmische Kunstwerke an. Seine „Drei Kinder“ geometrisieren ihre Formen weich und ruhig. „Der Sinn für Form“, schreibt er, „bewegt sich in der Seele des Künstlers beständig in gewissen unbestimmten Visionen, aber prinzipiellen ‚Urformen‘.“ Jan Zrzavý wird als der gewissenhafteste Könner dieser Gruppe genannt, als „ein Geisterseher, dessen Pathos solche Spannung erreicht, daß es an Karikatur streift“. Seine Phantasie wird durch die südlichen Landschaften des Ostens bestimmt. Dazu „fahle, unwahrscheinliche Mondfarben, magische Scheine von Grün und Violett, gespenstisches Leuchten, wundersames Fluten“. Seine Nacktformen sind weich und ungegliedert, wie aus Gummi gegossen. Die ruhende Kleopatra, mit Pyramiden, Mond und Sternen im Hintergrund, die herabsteigende Luna, aber auch der barmherzige Samariter werden als Bilder seiner Hand genannt. Joseph Čapek vertritt mit Nachdruck die Ansicht, daß im Gegensatz zu den angeblich wirklichen Erscheinungen

der natürlichen Welt die geisterträumten Gebilde der Kunst, die einem Wettbewerb mit dem göttlichen Schöpferwillen entsprossen, allein wirkliche „Realität" haben. Er vereinfacht und geometrisiert die Natur. Ganz Ekstase ist seine nackte, visionäre Bettlergestalt vor einer nur durch Gitter angedeuteten Mauer des Weltgefängnisses. Anmutig kubistisch wirkt sein sitzendes Mädchen im Hut und Rosakleid. Ihr schlichter Kopf gleicht einer Birne mit aufgemalten Augen. Ihre körperliche Erscheinung ist alles andere, nur nicht natürlich. Das Wesen knospenhafter Unschuld aber wird gut veranschaulicht.

4. Die junge Malerei in den germanischen Ländern bis 1920.

Daß die holländische Malerei, so sehr sie sich an der Pariser Luft erholte, doch eine gewisse germanische Urwüchsigkeit behielt, wie sie sich namentlich in van Gogh aussprach, haben wir bereits gesehen (S. 454). Auch in ihrer Weiterentwickelung tritt dies hervor: schon bei Jan Toorops (S. 457) begabter und geistvoller Tochter Charley Toorop, die nach verschiedenen Wandlungen einen festen, Formen und Farben vereinfachenden und verstärkenden Eigenstil fand. Ihr Raumempfinden erinnert manchmal an das Matisses, vor dem sie die seelische Wärme voraus hat. Das Gebaren des Weibes in allen seinen Lagen ist ihr Hauptvorwurf. Familiengruppen, wie die Geschwister der Sammlung Kröller im Haag, versteht sie mit seltener Kraft seelischen Ausdrucks zu erfüllen. Verwandten Geistes ist Elsa Berg, unter deren Händen schmerzbewegte irdische Frauen und Mütter, in Formen und Farben über die Natur hinausgehoben, zu christlichen Schmerzensmüttern werden.



Abb. 193. Die ewigen Wanderer.
Gemälde von Lasar Segall im Stadtmuseum zu Dresden. Nach Photographie.

Nicht minder weit in expressionistischer Richtung geht Kasper Niehaus, der, wie Markus Hübner sagt, „vor allem die Umrißkurve an den Erscheinungen festlegt" und dadurch abstrakte Gestalten schafft, die, wie sein als „Kind der See" stramm, aber hölzern dastehender kleiner Matrose von 1914, an die späteren Werke des Italieners Carrà (S. 480) erinnern.

Unter den Hauptmeistern des holländischen Expressionismus erfreut Lodewijk Schelfhout, der seine Umbildungen freilich noch eng an die Natur anschließt, sich besonderen Ansehens. Hübner hat ihm auch ein besonderes Büchlein gewidmet. Im Sinne van Goghscher Leidenschaft fing er an. Durch den Kubismus ging er hindurch. Schließlich verselbständigte er sich in Landschaften und Figuren durch strenge räumlich-rhythmische Aufteilung seiner Bildflächen. Aber seine Natur, so stilisiert sie ist, wirkt immer noch als Natur. Sein schönes Wasserfarbenblatt „der Traum" in der Berliner Nationalgalerie zeigt die ausgebildete

Eigenheit des Meisters in dem formalen und seelischen Zusammenschluß der im Vordergrund schlummernden, in Kissen- und Vorhanglinien gebetteten Jünglingshalbfigur mit der streng und fest gebauten Landschaft des Hintergrundes.

Der erfolgreichste dieser jungen Holländer ist Leo Gestel (geb. 1881), der mit einer stilisierten Landschaft von Mallorca sogar im Amsterdamer Reichsmuseum vertreten ist. Hübner schreibt: „Das umfangreiche Lebenswerk Leo Gestels ist durch eine beständige Abwechselung von Vorstößen gekennzeichnet, die der Künstler ins inwendigste Problemgebiet des Kubismus unternimmt, und von Atempausen, während deren er sich zu den Naturformen der Dinge zurückwendet.“ In der Sammlung Boendenmaker zu Bergen in Nordholland befinden sich zwei Blumenstücke seiner Hand, von denen das von 1912 noch stilisierte Natur ist, die Gladiolen von 1913 aber die ganze Bildfläche mit farbigen, durcheinander gewürfelten Kleinformen füllen. Ganz aus dicht aneinander gereihten Bogenformen, die Himmel und Erde umfassen, besteht auch Gestels Baumlandschaft von 1913. Sein Hafen von Mallorca von 1916 ist ein gutes Beispiel raumkünstlerischer Füllung der ganzen Bildfläche mit Barken-, Segel-, Masten- und Häuserformen, die weit von der üblichen Auffassung entfernt sind.

Zu den bedeutendsten aller landschaftlichen Kubisten gehört Jacoba van Heemskerck, die ihre Bilder wie die Meister der Tonkunst numeriert hat. Die Art, wie sie namentlich ihre Hafen- und Flußbilder mit Segeln und Uferrändern in streng symmetrischer und architektonischer Anordnung geometrisiert und stereometrisiert, hat etwas Zwingendes. Schließlich hat sie, z. B. in ihrem Bilde Nr. 106, auch ein gegenstandsloses Liniengewoge im Sinne Kandinskys geschaffen, das die Rhythmen des russischen Meisters an Wucht und Einheitlichkeit übertrifft.

Eine andere Gruppe holländischer Maler, von denen sich einige den Kubisten anschließen, bezeichnet Hübner als „Idealisten der Fläche“.

Ganz naiv kindlich, fast wie Henri Rousseau, aber ohne jede perspektivische Vertiefung, völlig flächenhaft im Sinne altägyptischer Kunst malt B. van der Leck seine Bilder, wie die Bettler und die Araber auf Eseln von 1915 in der Sammlung Kröller im Haag, in Kaseinfarben auf Äternit. Völlig ins Gegenständliche aber schweifen W. van Leusdens aus Variationen der Darstellung javanischer Majangpuppen hervorgegangene, meist eckig ineinandergreifende Linienspiele ab, die zur „absoluten“ Malerei gehören. Der folgerichtigste Vertreter des „wissenschaftlichen Kubismus“ im Sinne Picassos, über den er durch die schließliche Aufgabe jedes gegenständlichen Grundthemas noch hinausging, ist Piet Mondriaan. Seine Kunst ist die völlige errechenbare und errechnete Abstraktion. Wie sich diese Kunst in den Augen ihrer Verehrer entwickelt, faßt Hübner in die schwer verständlichen Worte: „Mondriaan löst das Ich nicht überstürzt und rauschbesessen aus seinen Bindungen; dessen sinnliche und trieberfüllte Zuständlichkeiten trägt er Schicht um Schicht mit einer fast wissenschaftlichen Hellsicht und Besonnenheit ab, bis nackt und klar das Letzte, die bewegungslose Stille übrigbleibt.“

Theo van Doesburg dagegen vertritt die Ansicht, daß nur die Architekturmalerei wirkliche Kunst sei; seine Bilder sind ein Spiel nüchterner geometrischer Figuren miteinander und gegeneinander. „Das Geistige“, lehrt er selbst, „das völlig Abstrakte, ist gerade das Menschliche, während bloß Seelisches noch nicht an die Höhe des Geistigen heranreicht. Die Kunst soll nicht gemütserregend sein.“ Als Wandgemälde hat Doesburg 1916—17 „die Kartenspieler“ geschaffen. Ihre Köpfe sind Kreise, ihre Rücken Kreisausschnitte; aus Dreiecken, Rechtecken, Quadraten setzt das übrige Bild sich zusammen. Diese abstrakte Darstellung der

Kartenspieler hat er dann wieder in einer Reihe von völlig gegenstandslos wirkenden „Kompositionen“ noch abstrakter durchgestaltet. Die Komposition IX z. B. besteht nur aus eckigen Figuren, die nicht, sich überschneidend, ineinandergreifen wie bei Leusden, sondern alle hübsch nebeneinander hell und mittelfarbig auf dem dunklen Grunde stehen.

Man atmet nach dem Genusse dieser im besten Falle teppichartigen Kunst auf, in Petrus Alma zum Schlusse einem jungen Holländer zu begegnen, der das mathematische Linienspiel wieder in kraftvolle flächige Figurengemeinschaften zurückführt, die etwas Verständliches auszusagen haben. Hübner berichtet, ohne zu verraten, wo sie sich befinden, von seinen großen Wandbildern „Der Gesang“ und „Der Ruf“. „Der Ruf“, sagt er, „gliedert sechs menschliche Vollfiguren zu einem einzigen, überaus straffen Baugefüge, das mit der ganzen Macht abstrakter Werte die Idee der Fläche zu fühlen gibt.“ Aber auch das Rufen als menschliche Lebensäußerung, fügen wir nach der Abbildung hinzu, tritt hier monumental in die Erscheinung.

Daß die Kunst des skandinavischen Nordens, in der wir den Norweger Edvard Munch in einsamer Größe vom Impressionismus zum Expressionismus fortschreiten sahen (S. 459), auch die jüngste Weiterentwickelung mitmachte, ist selbstverständlich. Doch sind wir, zumal die junge nordische Kunst seit dem Kriege auf unseren Ausstellungen spärlich oder gar nicht vertreten ist, nicht in der Lage, ausführlich über diese skandinavische Entwickelung zu berichten. Einiges über sie haben Thordemann und Gold mitgeteilt.

Die dänische Malerei, die stets maßzuhalten liebte, scheint auch in den jüngsten Richtungen nicht oft bis zum Äußersten mitgegangen zu sein. Wir hören von Mogens Lorentzen, daß er Landschaften im Sinne Cézannes male, von William Scharff, daß er mit den deutschen Expressionisten der Art Nauens (S. 498) wetteifere, von Alf Rolfsen, daß er an Derain anknüpfe, von Axel Salto, daß er Gemälde und Radierungen von breiter Phantastik schaffe, von Olaf Rude (geb. 1886), von dem das Kopenhagener Kunstmuseum ein Blumenstück von 1917 besitzt, daß er Herrenbildnisse von „plakathafter“ Formenvereinfachung male.

Noch weniger wissen wir von der jüngeren, über Munch hinausgehenden norwegischen Kunst zu berichten. Per Krohg wird uns als eigenartiger, „witzigen“ und „gewollten“ Problemen nachgehender Meister geschildert, Hellesen wird als entschiedener Kubist genannt.

Etwas greifbarer erscheinen uns die jungen schwedischen Künstler, namentlich soweit sie schon im Stockholmer Nationalmuseum vertreten sind. Das nach 1880 geborene Malergeschlecht konnte auch in Stockholm und Gotenburg nicht mehr ohne die Errungenschaften Cézannes, Gauguins und schließlich Matisses und Picassos auskommen.

Die von Cézanne beeinflußten Künstler haben dessen Richtung namentlich in der Bildnismalerei erfolgreich zur Geltung gebracht; so Carlsson-Percy, der schlicht und ausdrucksvoll im Übergang steht, so Birger Simonsson (geb. 1883), dessen Bildnis einer jungen Dame im Stockholmer Museum mit der neuen Anschauung noch eine gesunde Anschaulichkeit verbindet; so Einar Jolin (geb. 1890), der in seinem Bildnis der Frau Karen Lund von 1918 die Fläche zeichnerisch aufteilt und die sichtbaren Umrißflächen mit Farben füllt, aber auch in seiner Landschaft, wie der Aussicht auf Riddarholmen im Stockholmer Museum, ähnliche Wege verfolgt. Als Landschafter mit figürlichem Leben schließt Gösta Sandels (geb. 1887) sich ihnen an, von dessen Hand das Stockholmer Museum bereits drei Bilder besitzt.

Die beiden bedeutendsten Schweden jüngster Richtung sind Isaak Grünewald (geb. 1889) und Leander Engström (geb. 1886). In seinen Bildnissen, wie dem der Schriftstellerin

Ulla Bjerne im Stockholmer Museum und dem einer Dame im Atelier verhilft Grünewald, bei aller Übersetzung des Natureindrucks in flächige Liniengebilde, seinem Vorbild doch zu lebendiger Wiedergabe ihrer Persönlichkeit, während er in anderen Darstellungen, etwa in der Richtung Othon de Frieß' (S. 472) weitergehend, nach Thordemanns Ausdruck, „für das Publikum die Personifizierung der modernen Kunst geworden ist". Mehr im kubistischen Sinne arbeitet Leander Engström. Sein Gemälde „Vid Fjällbranten" bezeichnet der Katalog des Stockholmer Museums selbst als „kubistisch-expressionistische Landschaft". Sein zweites Bild in derselben Sammlung wird als „Komposition" nach einem landschaftlichen Motiv bezeichnet. Recht kubistisch, wenngleich flüchtig, wirken die Bilder Otte Skölds. Er nimmt, wie uns auch die Abbildung einer Reitergesellschaft seiner Hand zeigt, „die Farben- und Flächenprobleme ganz geometrisch" auf. Edvard Hald aber, der im Anschluß an Engström genannt wird, löst dieselben Probleme im Sinne weich-rundlicher Farbenflächigkeit und starker Lichtwirkung. Die volle Sonne steht wie ein Strahlenrad über der Berg- und Seelandschaft, in der vorn zwischen hohen, ganz breit und weich in ihren Hauptformen wiedergegebenen Bäumen ein nackter Mann träumend am Ufer liegt. „Traum in der Sonne" heißt das Bild, das offenbar mehr germanisch expressionistisch als romanisch formal bedingt ist.

In Deutschland selbst setzte die jüngste, gerade hier in der Regel als expressionistisch bezeichnete Richtung fast zu gleicher Zeit ein wie in Frankreich. Mindestens eine Fernwirkung der französischen Neuerungen auf sie ist zuzugeben. Anfangs halb verschämt hervorquellend, schwoll die junge Strömung gerade in Deutschland bald, Freund und Feind mit sich reißend, zu starkem Strome an. Wohl in keinem anderen Land haben sich der jüngsten Kunst die Spalten der Zeitschriften, die Säle der Ausstellungen und der Museen und die Köpfe, wenn auch vielleicht nicht die Herzen der gebildeten Kunstfreunde so früh und so weit geöffnet wie in Deutschland. Natürlich hat es ihrer Richtung auch in Deutschland nicht an scharfer Abweisung und heftigen Gegenwirkungen gefehlt; aber nirgends, außer in Italien, am wenigsten in Frankreich, haben ihre Wortführer auch alle, die sie nicht verstehen wollten oder konnten, so von oben herab bemitleidet, nirgends sich selbst mit einem solchen Wortschwall ins rechte Licht zu setzen gesucht wie in Deutschland.

In Deutschland ging die neue Richtung mehr von der inneren Vision, in Frankreich mehr von der äußeren Berechnung, in Deutschland mehr vom „Geist", in Frankreich mehr von der Form aus. Wollen einige der besten Kenner der neuesten Kunst, wie P. F. Schmidt, doch den Ausdruck Expressionismus der deutschen, wie die Bezeichnung als Kubismus der französischen Kunst vorbehalten, und sagt doch auch Iwan Goll (1920): „In Frankreich kennt man Expressionismus nicht, in Deutschland hat man den Kubismus noch zu begreifen." Vielleicht ist diese Unterscheidung zu scharf. Jedenfalls aber hat Deutschland den Kubismus aus Frankreich übernommen, jedenfalls ist die oft mystisch gemeinte „Geistigkeit" der neuen Kunst in Deutschland auf den Schild gehoben, aber jedenfalls ist auch der ganze jüngere deutsche Expressionismus vom Kubismus Picassos und dem Absolutismus Kandinskys durchzogen. Ein wirres Durcheinander der Einzelrichtungen ist die Folge gewesen, ein Eklektizismus, der, wie einige meinen, schon jetzt zur Selbstauflösung des Expressionismus führt.

Sei dem, wie ihm sei, der deutsche Expressionismus, der herber, härter, ungefälliger, ja formloser und oft brutaler ist als die jüngste Kunst der Franzosen, ist eine vollendete kunstgeschichtliche Tatsache, der wir als solcher näherzutreten haben.

Soviel wir sehen, vollzog sich in Deutschland die erste Loslösung von dem hergebrachten Impressionismus in Dresden, wo sich schon 1906 einige junge Neuerer unter dem Namen der „Brücke" vereinigten, schon 1908 aber, da sie in Dresden nicht gleich genügenden Widerhall fanden, großenteils nach Berlin übersiedelten. Erst 1913 löste die „Brücke" sich auf. Die Hauptmeister der „Brücke", die sich mit ihren vereinfachten Formen, verstärkten Umrissen und verselbständigten, dem Einfluß der Luft und des Lichts entrückten Farben vom Impressionismus abwandten, waren E. L. Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein und Otto Müller. Vorübergehend schloß auch Emil Nolde, der erheblich älter und wohl auch bedeutender war als diese Meister, sich der „Brücke" an.

Emil Nolde, der seinen Familiennamen Hansen mit dem seines schleswigischen Geburtsortes vertauschte, stellen wir schon seines Alters wegen — er ist 1867 geboren — an die Spitze dieser Reihe. Schiefler, Sauerlandt, Däubler, Fehr und Küppers haben sich bemüht, ihn ins rechte Licht zu setzen. Schiefler hat sein graphisches Werk schon 1911 gesammelt. In Dachau unter Hölzel (S. 314, 466), der von jeher auf rhythmische Flächeneinteilung gedrungen und sich in seinen Glasfenstern der Bahlsenschen Keksfabrik in Hannover der gegenstandslosen „absoluten" Malerei zugewandt hatte, war er schon im nachimpressionistischen Sinne erzogen. In Kopenhagen und in Paris hatte er sich weiterentwickelt.

Als Graphiker begann Nolde in mehr hergebrachter impressionistischer Weise. Seine Mappe radierter Phantasien von 1904 gehört zu seinen frühesten Schöpfungen. Als er sich selbst gefunden, war er schon vierzig Jahre alt. Jetzt aber ließ er, von großem Können und leidenschaftlichem Wollen geleitet, seinem Draufgängertum rücksichtslos die Zügel schießen. Gerade er dachte und baute seine Bilder von Anfang an in Farben: breit, mit vollem Pinsel in glühenden, reichen, anfangs noch neoimpressionistisch schillernden reinen Farben setzte er seine Darstellungen hin. Seine Vorwürfe, auch die religiösen, lagen ihm tief am Herzen; aber er verbog schon in religiösen Bildern, der Leidenschaft des Ausdrucks zuliebe, die natürlichen Formen des menschlichen Leibes. Er ist Expressionist in vollem Sinne des Wortes.

Gemalt hat Nolde alles Denkbare: biblische „Historien", Einzelmenschen, Landschaften und Stilleben. Wie Gauguin, flüchtete er schließlich zu den Naturvölkern, um, wenn nicht ursprünglich-triebhaftes Kunstschaffen, so doch solches Menschenleben zu belauschen. Der Krieg überraschte ihn in Neuguinea. Wunderbar kraftvolle, zu innerlichen Visionen verdichtete Bilder von Menschen und Masken, von Landschaften und Stilleben hat er von dort mitgebracht. Viele von ihnen sind in die Berliner Nationalgalerie gekommen. Seine früheren Blumengärten-Stilleben sind rauschende und berauschende Farbenstücke, die noch in halb impressionistischer Art gesehen und hingesetzt sind; eines der schönsten, eine in Blumen sitzende Frau, hängt in der Strandvilla Frau Lulu Bohlens in Travemünde, andere befinden sich in den Kunstmuseen zu Halle und zu Essen. Mehr impressionistisch als expressionistisch ist auch seine Alsener Landschaft in Hamburg.

Am meisten er selbst ist Nolde doch in seinen religiösen Bildern. Der scheinbaren Ungeschlachtheit entquillt hier eine ergreifende, von tiefem, innerlichem Ringen zeugende Innerlichkeit der Empfindung. Das Abendmahl von 1909 in Halle und das Pfingstbild von demselben Jahre in der Sammlung Fehr in Heidelberg erregten bei ihrem Erscheinen natürlich mehr Unwillen als Begeisterung. Erst allmählich gewöhnten auch weitere Kreise sich an diese wuchtigen Visionen. „Die klugen und die törichten Jungfrauen" von 1910 erwarb das Folkwangmuseum in Hagen, Christus und die Kinder von demselben Jahre die Hamburger

Kunsthalle. Immer breiter, wilder und weicher zugleich wogten Noldes umrißlose, aber ausdrucksvolle Formen schaffende Farben auf späteren Bildern, wie der Grablegung von 1915, der sich der Einzug Christi in Jerusalem von demselben Jahre in Hamburg anreiht. Sein Triptychon der Maria von Ägypten in der Sammlung Kirchhoff zu Wiesbaden, das als sein Hauptwerk gilt, faßt alles Wollen und Können des Meisters in unglaublich breiter und bei aller Formlosigkeit im einzelnen doch wieder natürlicher Wucht zusammen: links die spätere Heilige als grinsendes Freudenmädchen unter gierig auf sie einstürmenden Matrosen; rechts die Löwen, die ihr, da es dem Einsiedler Paulus nicht gelang, das Grab in der Wüste gruben; in der Mitte die Bekehrung der Sünderin, die in höchster Ekstase mit erhobenen Händen und zurückgeworfenem Kopfe inbrünstig ringend vor dem Madonnenbilde kniet. Noldes dämonische Einbildungskraft spricht auch aus dem späteren Bilde „Dunkle Mächte“ zu uns, das vor kurzem in Dresden zu sehen war (Abb. 194). Seine Bilder spiegeln innere Erlebnisse wider; und innerlich erlebt wollen sie auch vom Beschauer sein.



Abb. 194. Dunkle Mächte. Gemälde von Emil Nolde. Nach Photographie.

Sachsen waren von den vier eigentlichen Gründern der „Brücke“ in Dresden Pechstein, Schmidt-Rottluff und Heckel. Max Pechstein ist 1881 in Zwickau geboren. Er war Schüler Otto Gußmanns (S. 328) in Dresden, wo seine ersten Arbeiten entstanden. Seit 1908 gehört er Berlin; als er 1910 von der Berliner Sezession zurückgewiesen wurde, gründete er dort die „Neue Sezession“; 1911 ging er nach Italien, 1912 malte er einen Speisesaal in Zehlendorf aus, 1914 reiste er, wie Gauguin und Nolde dem Zuge zu den Naturvölkern folgend, nach den Palau-Inseln, von wo er mit großer Mühe 1915 nach Deutschland zurückkehrte. Besondere Schriften widmeten ihm Walter Heymann und Georg Biermann, Aufsätze auch Scheffler, Hausenstein, Breuer, Fechter und andere.

In der Rückkehr vom Impressionismus zum festen, schwarz hingesetzten Umriß und zugleich zur reinen, nicht nur als Tonwert empfundenen und nicht durch Licht und Luft veränderten Farbe gleicht er Matisse, ohne wohl unmittelbar von ihm beeinflußt zu sein; aber er ist weniger rein-flächig als dieser; und seine Gestaltungen wirken in höherem Grade als vereinfachte, aber auch als verstärkte Naturbilder. Pechstein ist kein Erzähler wie Nolde. Seine Tafelgemälde, Menschen, Landschaften oder Stilleben sind in der Regel nur Daseinsbilder. Dramatisch belebt erscheinen höchstens einige seiner Landschaften, wie „das Rettungsboot" von 1911 im Breslauer Privatbesitz.

Es ist lehrreich, daß Pechsteins Figurenbilder, die vorzugsweise nackte oder bekleidete Weiblichkeiten darstellen, uns anfangs unruhig, ja verzerrt erschienen, heute aber von gleichmäßiger Ruhe und Schlichtheit getragen zu sein scheinen. Etwas wie eine Schönheitslinie wirkt immer bei ihm mit. Das Gleichgewicht seines Bildaufbaues hat einen monumentalen Einschlag. Mosaiken und Glasgemälde hat er für Gurlitts Kunstausstellung in Berlin geschaffen; und in den Wandmosaiken, von denen die ausdrucksvolle Vertreibung aus dem Paradies genannt sei, erweist er sich hier ausnahmsweise auch als Erzähler von drastischer Gebärdensprache.



Abb. 195. Palaulandschaft. Gemälde von Max Pechstein. Nach Photographie von F. Gurlitt, Berlin.

In der Nationalgalerie zu Berlin ist Pechstein mit einem großen prächtigen Blumenstück auf blauem Grunde, in Dresden mit einem eine hohe Welle hinanfahrenden Ruderboot mit trefflich empfundener Anstrengungsbewegung der Ruderer und mit zwei schönen, farbenprächtigen Stilleben vertreten. Das Stadtmuseum in Frankfurt besitzt seine zwei nackten Frauen in den Dünen. Bildnisse seiner Hand sieht man in den Sammlungen von Elberfeld, Essen und Stettin, sein Selbstbildnis in Magdeburg, Landschaften in Leipzig und Stettin. Seine besten und charakteristischsten Bilder, auch die von den Palau-Inseln (Abb. 195), harren noch ihrer Unterkunft in öffentlichen Sammlungen.

Karl Schmidt-Rottluff ist 1884 in Rottluff bei Chemnitz geboren. Über ihn schrieben unter anderen K. Scheffler, L. Coellen, E. von Sydow und W. R. Valentiner. Auch er fing als breit sehender Impressionist an, ging dann aber selbständig durch Betonung der nach und nach eckig werdenden Umrisse und die Entfesselung magischer Farbengluten über den Natureindruck hinaus. Sein Gewaltigstes, aber auch Gewaltsamstes hat er im Holzschnitt geschaffen. Seine Ölbilder sind, wie die Pechsteins, bildnisartige Menschendarstellungen, in denen er sich

mit den Jahren seiner inneren Gestaltung zuliebe immer weiter von der äußeren Natur entfernte, Landschaften von großzügigem, wogendem Eigenleben und Stilleben von flammenden Farbengluten. Seine gemalten Körper und Köpfe wirken oft, als seien sie aus Holz geschnitten und erscheinen in ihrer bewußten Übertreibung wesentlicher Merkmale nicht selten wie ernst gemeinte Karikaturen der Wirklichkeit. In seinen Landschaften scheinen Häuser und Bäume manchmal durcheinander zu taumeln. Das Derbe und Gewaltsame seiner Kunst überzeugt nicht immer, reißt oft aber auch schwungvoll mit sich fort. Im Museum zu Chemnitz sieht man einen prachtvollen Blumenstrauß und eine starkfarbige Herbstlandschaft mit kirschrotem Himmel von seiner Hand, in Berlin sein fest zusammengefaßtes farbenprächtiges „Dorf am Ufer", in Hamburg den merkwürdigen, wie abgeschnitten aus Holz geschnitzten Bildniskopf B. R. (Abb. 196), einige großzügige Landschaften und die Vase mit Georginen von 1912. Auch in Hagen und Essen ist er hauptsächlich als Landschafter vertreten. Vorübergehend kubistisch beeinflußt erscheint er in seinen willens- und farbenstarken, seelisch nur durch ihre herrschenden kantigen Köpfe wirkenden „Pharisäern" im Dresdner Stadtmuseum.



Abb. 196. Bildnis B. R. 1915. Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff in der Kunsthalle zu Hamburg. Nach dem „Kunstblatt" 1917.

Erich Heckel war 1883 in Döbeln geboren. Karl Scheffler, Paul Westheim, Viktor Wallerstein und P. F. Schmidt, der seine Anfänge untersucht hat, haben ihn gefeiert. Westheim sagt: „Alles bei Heckel hat einen merkwürdigen Doppelsinn, ist Träger, ist Gleichnis, ist nicht, was es ist. Haus ist nicht Haus, Baum nicht Baum, Wolke nicht Wolke und Wasser nicht nur strömende Flut. Hinter den Dingen ist noch eine geheimnisvolle Beziehung, ein tieferer Sinn. Heckel bemächtigt sich des Objektes, indem er es durchdringt mit Rhythmen, die in ihm pulsen. Daher dieses drohende, dieses dramatisch Erregte, das so oft eine Fläche von ihm zum aufregenden Schauspiel macht. Kaum einmal gibt es eine Linie, die klar und ruhig in sich ausströmt. Es ist ein An- und Absetzen, ein faktisches Ausfahren und Auszacken, ein scharfkantiges Herausschneiden des Wesentlichen. Die Farbe geistert auf, ein Glühen wie von innen heraus, wie aus alten Glasfenstern, durch die strahlende Sonne bricht." Mit Holzschnitten, Steinzeichnungen und Ätzungen fing Heckel an, sich vom Hergebrachten zu befreien. Er war die Seele der Mappen-Veröffentlichungen der „Brücke", die 1906 bis 1910 erschienen. Erst 1911 siedelte er nach Berlin über. Die Ölmalerei wurde ihm und seinen Genossen erst ganz zu Willen, seit sie das Öl mit Terpentin verdünnen gelernt. Seine reifen Gemälde, Landschaften und Menschen, erzählen keine Geschichten und haben uns doch so vieles zu sagen.

Am besten lernt man Heckel in der Nationalgalerie zu Berlin kennen. Von seinem „Gewitter über dem Meere" sagt Ludwig Justi: „Das Lebensgeheimnis der Natur ist hier

Bildanlaß und Bildgehalt, empfunden in der Seele eines andächtigen Menschen, zur Form gestaltet durch die seltene Begabung des Malers." Das 1915 in Ostende gemalte Frühlingsbild der Nationalgalerie mit der handgreifliche Strahlen entsendenden Sonnenscheibe wirkt hauptsächlich durch seine mächtige atmosphärische Vision. Auch Heckels Figurenmalerei wird nicht besser vertreten als durch die beiden Bilder der Nationalgalerie, die 1915 und 1916 im Kriege als Weihnachtsbild für eine Matrosenabteilung entstanden. Die Madonna auf dem Meere atmet mit ihrem machtvollen eckigen Kopf und dem wesenlos in ihrem Kleide verschwindenden Leibe wirklich gotische Gesinnung. Ganz er selbst ist Heckel auch in dem großkantig herben Selbstbildnis „Sitzender Mann" im Dresdener Stadtmuseum (Abb. 197). Sein Kanalbild in Bremen von 1915, seine „Brandung" in Elberfeld, sein „gelbes Segel" von 1913 in Jena, sein „Gewitter" in Mannheim, sein Stilleben von 1918 in Erfurt, seine herben nackten Männergestalten in der Dresdener Staatsgalerie kennzeichnen die Beständigkeit seiner Auffassung bei aller Vielseitigkeit seiner Gestaltungskraft.



Abb. 197. Sitzender Mann.
Gemälde von Erich Heckel im Stadtmuseum zu Dresden. Nach Photographie.

Zu den Säulen der „Brücke" gehörte aber auch der Franke Ernst Ludwig Kirchner (geb. 1880 zu Aschaffenburg), der von München nach Dresden kam, dann aber, wie seine Genossen, vorübergehend zum Berliner wurde. Er ist vielleicht der feinfühligste und zugleich der großzügigste dieser Meister. Die Natur wollte auch er nur als Spiegelbild seiner Seele sehen. Seine Flächen sind fest zusammengesetzt, seine Farben sind kräftig nebeneinandergestellt, oft sichtbaren Umrissen eingefügt, oft frei und breit hingetuscht Den Meereshorizont stellt er gelegentlich nicht als gerade Linie, sondern als durch oben ausgebauchte Kreislinien dar. Seine Holzschnitte gehören zum Teil — wie z. B. der Farbenholzschnitt eines überirdisch erschauten Waldinneren — zu den großartigsten Schöpfungen deutscher Kunst. Scheffler und Westheim sind auch auf ihn eingegangen.

Ludwig Justi sagt in bezug auf den in „gelb, blau und grau von ungewöhnlicher Art und Abstufung" prangenden „Gutshof in Fehmarn" in Berlin: „Es ist nicht der Sinn der Bilder, den Eindruck eines gegebenen Stückes der Natur in der augenblicklichen Abstimmung durch

Luft und Licht scharf zu erfassen und wiederzugeben; vielmehr gibt das gesehene und empfundene Stück Wirklichkeit dem Künstler lediglich die Anregung, aus eigener Gestaltungskraft ein geschlossenes Gebilde von farbigen Flächen zu schaffen, indem sich seine innere Vorstellung von Farbenklang und Flächenrhythmus formt und zugleich das persönliche Empfindungserlebnis von dem Stück Wirklichkeit." Auch Kirchners Uferlandschaft in Berlin gehört zu seinen charakteristischsten früheren, seine Kölner Rheinbrücke ebendort aber in ihrer Verfeinerung der Farbe und ihrer immer deutlicher betonten Abwendung von der Wirklichkeit zu seinen besten Bildern.

Kirchners „Pferde auf der Weide" in Chemnitz lassen noch seine impressionistische Herkunft erkennen; sein „Sitzendes Mädchen in einer Landschaft" in Hamburg zeigt schon alles flächig vereinfacht mit dicken schwarzen Umrissen. Seine vier Bilder im Folkwang-Museum in Hagen verraten seine ganze Vielseitigkeit. Auch in Jena, in Essen, in Elberfeld, in Bremen, in Erfurt und in Wiesbaden lernt man ihn kennen.

Auf anderem Boden als seine Freunde von der „Brücke", zu denen er gehörte, steht der Breslauer Otto Müller (geb. 1874), der unter Vorwänden verschiedenster Art zarte, schlanke, nackte Menschenleiber, vorzugsweise weibliche, in feinem Liniengefüge zueinander gruppiert, in landschaftlicher Umgebung darstellt. Westheim und Scheffler haben über ihn geschrieben. Er ist eine Ludwig von Hofmann und Karl Hofer verwandte künstlerische Natur. Wohl vereinfacht auch er die Formen und betont oft wieder ihre Umrisse; aber die Natur zu vergewaltigen, liegt ihm fern. Man merkt ihm an, daß er älter ist als die meisten Mitglieder der „Brücke", der er sich, nachdem er 1896—98 die Dresdener Akademie besucht und dann zehn Jahre einsam im Riesengebirge gelebt hatte, auch erst 1908 in Berlin anschloß, um alsbald mit ihr zur „freien Sezession" überzugehen. Es kennzeichnet seine Kunst, daß er sich nicht, wie die meisten Mitglieder der „Brücke", des herben Holzschnitts, sondern der weichen Lithographie bediente, um die Fülle seiner anmutigen und, auch wo er nackte Jünglinge und Jungfrauen liebend vereinigt, keuschen Gesichte zu veranschaulichen. Ein schönes, warmfarbiges Ölbild seiner besten Art besitzt das Dresdener Stadtmuseum, ein Bild mit badenden Frauen auch das Essener Museum. In seinen jüngsten Bildern, wie sie 1921 die Künstlerbundausstellung in Hamburg brachte, war er abstrakter in der Linienführung und kühler in der Färbung geworden.

Unter den gleichgesinnten oder verwandten Malern, die, wie die meisten der genannten, in Berlin wirken, ist der älteste Cäsar Klein, der 1876 in Hamburg geboren ist. Däubler hat ihm ein Büchlein gewidmet. Als Fertiger knüpft er an Cézanne an. Seine Gemälde, Menschen, Landschaften und Menschen in Landschaften, stehen in der Art, wie sie die Bildfläche mit starkem Formengefühl aufteilen, die Formenflächen mit ganz breit und leicht hingetuschten Farben füllen und die Naturformen vereinfachen und bändigen, aber nicht verzerren, erst im Vorhof des eigentlichen Expressionismus. Leicht und gefällig schaffend, sich gegebenen Stilforderungen geschickt anpassend, eignete er sich besonders für raumkünstlerische Aufgaben. In Oskar Kaufmanns neuem Theater am Kurfürstendamm hat er 1921 die blaue Decke des runden Zuschauersaales im Sinne eines „modischen Expressionismus" farbenreich ausgemalt.

Außerhalb dieser Reihe steht der Deutschböhme Alfred Kubin, der 1877 in Leitmeritz geboren wurde. Kubin bedient sich fast ausschließlich der Zeichenfeder, um seinen meist grausigen, manchmal satirischen, oft gespenstischen Gesichten, die dem irdischen Wesen die Maske vom Antlitz reißen, künstlerische Gestalt zu verleihen. Auf seine Entwickelung haben Klingers Radierungen eingewirkt. Hausenstein hat uns tiefe Blicke in seine Kunst eröffnet.

Außerhalb jener Reihe, ein Meister für sich und unzweifelhaft einer der bedeutendsten lebenden deutschen Künstler, steht aber auch der Deutschösterreicher Oskar Kokoschka. Geboren ist er 1886 in Pöchlarn an der Donau. Als Professor wirkt er an der Kunstakademie zu Dresden. Westheim hat sich am begeistertsten seiner angenommen. Auch Tietze ist ihm voll gerecht geworden. Scheffler meint, ob mit Recht, muß sich zeigen, er sei nicht sowohl Pionier als Epigone. Die Ausstellung der Dresdener Künstlervereinigung brachte 1921 seine Entwickelung glänzend zur Anschauung. Kokoschka ist nicht nur Maler, sondern auch Dichter; und gerade seine Dichtungen stehen völlig auf dem Boden erdenfremder Geistigkeit. Seinen Gemälden sieht man ihre Herkunft vom Impressionismus an, namentlich seinen Landschaften; aber gerade diese, wie die Stadtansicht in Dresden, der Stockholmer Hafen von 1917, der in der Nationalgalerie zu Berlin hing, und die Tiroler Landschaft von 1913 in München, gehen in der Kraft ihrer örtlichen Farben weit über die Freilichttheorien hinaus. Im Bildnis ist Kokoschka groß geworden, und in ihm zeigt er sich von Anfang an als Expressionisten eigener Art. Die wühlende Breite seines Vortrags lockert die Formen und läßt die Frage der Richtigkeit aller Einzelzüge niemals aufkommen; aber er verzerrt nicht absichtlich; er will durchaus ein echtes Bild des Dargestellten schaffen, vor allem sein geistiges und seelisches Abbild, wie es sich dem durchdringenden Blick des Künstlers, vielleicht auch nur dem inneren Gesicht des Künstlers darstellt. Daher das zugleich mystisch Visionäre und doch irdisch Bedingte, das seine Bildnisse so eigenartig anziehend macht. Seine freien Erfindungen mit ideal gedachten Menschengestalten wirken wie großartige Traumgebilde, deren Benennungen so wenig mit logischem Verstande beurteilt werden dürfen wie ihre Formen und Farben. Kokoschkas Farbengebung war anfangs gedämpft, noch mehr auf Ton und Stimmung als auf reine Akkorde berechnet. In den letzten Jahren ging er zu voller, kräftig reiner, rauschender Farbengebung über, deren fesselnde Akkorde den Hauptinhalt seiner Gemälde ausmachten. In einem anziehenden Damenbildnis aber kehrte er 1922 zu toniger Stimmung zurück.



Abb. 198. **Windsbraut.** Gemälde von Oskar Kokoschka in der Kunsthalle zu Hamburg. Nach „Kunst und Künstler" 1919.

Seine frühe Art, die manchmal an die späte Art Lenbachs erinnert, aber von Anfang an kraftvoll eigenartiger als diese wirkt, verraten Bilder wie die Trancespieler von 1906 im

Schlesischen Museum zu Breslau, die Herzogin von 1908 im Folkwang-Museum zu Hagen und das Bildnis Forels von demselben Jahre in Mannheim. Die Weiterentwickelung des Meisters im Sinne vergeistigter Ausdruckskunst zeigen „Ritter, Tod und Teufel“ von 1910, das Knabenbildnis von 1912 der Galerie Caspari in München, das ausdrucksvolle Selbstbildnis des Meisters von 1913 im Privatbesitz zu Frankfurt und das Doppelbildnis von 1914 in der Galerie von Garvens in Hannover. Im Vollbesitze seiner eigenen Kraft tritt Kokoschka uns in seinen beiden Bildnissen des Folkwang-Museums, in der großen Bildnisgruppe „Freunde“ in Berlin, in der „Windsbraut“ in Hamburg (Abb. 198), einem aneinandergeschmiegten, durch Wolken sausenden Menschenpaar, und in den „Heiden“ von 1917 im Dresdener Stadtmuseum, zwei ineinander verschlungenen, am Boden liegenden nackten Gestalten von eigenartigem grün-braun-blauem Farbenklang, entgegen. Die stärkere, weichere und reinere Farbenglut der Bilder der jüngsten Entwickelung des Meisters zeigen z. B. die Frau in Blau von 1919 und die Macht der Musik von 1920 der Dresdener Staatsgalerie. Daß auch Kokoschkas graphisches Werk und seine Zeichnungen und gerade sie ihn in seiner ganzen wuchtigen Eigenart zeigen, versteht sich von selbst.

Ekstatischer Visionär wie Kokoschka ist in manchen Beziehungen auch der Schlesier Ludwig Meidner, der 1884 in Bernstadt geboren ist. Freilich hat er nicht die Idealvisionen Kokoschkas, sondern geht von nüchternen irdischen Vorgängen aus, die er, oft grauenerregend, ins Reich außerirdischer Gesichte erhebt; aber gerade im Bildnis, das Meidners Stärke wie die Kokoschkas ist, kommen beide Meister sich in der Rücksichtslosigkeit, mit der sie das innerste Seelenleben der Dargestellten und in der krausen Lockerheit, mit der sie ihre äußeren Züge verewigen, manchmal nahe. Meidner, dessen Däubler und Brieger sich angenommen haben, ist vorzugsweise Griffelkünstler, Zeichner und Graphiker; aber auch als Pinselkünstler schafft er Bildnisse, die ihm zu inneren lodernden Erlebnissen geworden sind. Brieger sagt: „Als man 1918 den Saal bei Cassirer in Berlin betrat, in dem Meidner zum ersten Male in größerem Umfang ausstellte, empfand man fast ein Grauen vor der ungewohnten Schamlosigkeit, mit der hier an allen Wänden die Seele der Dargestellten bloßgelegt wurde.“ Auch Meidners Farbengebung, deren Blau und Grün oft wie von roten Strahlen durchzuckt erscheint, spiegelt das Vulkanische seiner Natur wieder. Däubler sagt: „Meidner malt mit der Lunte. Er macht sich nur an solche Stoffe heran, wo etwas Feuer fangen, hervorknattern kann. Bei manchen mag es ein Verpuffen sein. Aber auch Raketen ergötzen.“ Vielleicht schürft seine Kunst doch tiefer. Zu seinen packendsten Bildnissen gehört das einer „Sektiererin“ von 1916, damals bei Cassierer. Wie der Fanatismus einer Menschenseele sich im Antlitz ausdrückt, ist vielleicht nie so überzeugend wiedergegeben worden wie in diesem Bilde.

Diesen meist norddeutschen oder doch in Norddeutschland heimisch gewordenen Meistern des eigentlichen, noch nicht kubistischen deutschen Expressionismus reihte sich zunächst die Gruppe junger rheinischer Maler an, die unmittelbarer als die bisher genannten an Cézanne oder Matisse (S. 471) anknüpfen. An ihrer Spitze steht der 1880 in Krefeld geborene Heinrich Nauen, dem unter anderen Lüthgen gerecht geworden ist. Auch Nauen, dessen Kunst noch eher an Cézanne als an Matisse anknüpft, will nur die vergeistigte Wirklichkeit wiedergeben; aber er hält darauf, die Geistigkeit in sinnlich erfreuliche Anschauung zu übersetzen. Damit Formen und Farben restlos zusammenklingen, wird die räumliche Welt von ihrer Formen und Farben verändernden perspektivischen Tiefe befreit. „Wie Teppiche farbenglühenden Lebens fügt Nauen die leuchtenden Farben von ungebrochener Reine zu

melodisch gebrochenen, rhythmisch gestimmten Folgen. Alle gleichgültigen Schattentöne sind ausgemerzt. Jede Form ist mit Eigenleben durchtränkt." Hier und da treten, wie bei Matisse, die schwarzen Umrißlinien formengebend hervor. Nauens Hauptschöpfung sind seine Wandgemälde in der Suermondtschen Burg Drove in der Eifel: sechs außerordentlich bewegte Darstellungen großen Umfanges; aus christlichem und heidnischem Gebiet stammen die wahrhaft ergreifende, ja erschütternde Pietà und die köstlichen, kämpfend einhersprengenden Amazonenreiterinnen (Abb. 199); die anderen dieser Bilder sind dem täglichen Gegenwartsleben auf der Burg entlehnt.

Nauens Bildniskunst zeigt z. B. sein Bildnis Mackes in Elberfeld, sein köstliches Porträt Christian Rohlfs' aus der Galerie Flechtheim und sein feines Frauenbildnis von 1919 in der Kunsthalle in Düsseldorf. Wie farbig, fest und weich zugleich er Blumenstücke malt, verraten z. B. seine Sonnenblumen im Kölner, sein Blumenstrauß im Darmstädter Museum. Eine Weidelandschaft seiner Hand besitzt das Folkwang-Museum; gerade Nauens Landschaften seiner letzten Zeit sind in Formen und Farben sein ausgeglichene, im Spiegel des Künstlergeistes ihrer irdischen Zufälligkeiten entkleidete Naturbilder, deren „Expressionismus" jeden überzeugen wird.



Abb. 199. Amazone. Wandgemälde von Heinrich Nauen in Burg Drove. Nach dem „Kunstblatt", 1917.

Aus nahem persönlichen Verkehr mit Matisse war Hans Purrmann von Speyer (geb. 1880) hervorgegangen, der, ehe er zu Matisse nach Paris ging, Schüler Stucks in München gewesen war. Sein Stilleben in Berlin, das ungebrochene Farben geschmackvoll in Einklang setzt, ist 1909 unter Matisses Augen in Paris gemalt. Die Neue Staatsgalerie in München besitzt außer einem Blumenstück zwei fein empfundene Landschaften seiner Hand.

Einer der stärksten Anreger des rheinischen Kreises war August Macke, über den Bombe und Lübbecke berichtet haben. Macke ist 1887 zu Meschede in Westfalen geboren, 1914 bei Perthes-les-Hurlus gefallen. Von Düsseldorf ging er 1907 zu Corinth nach Berlin. Entscheidende Anregungen empfing er 1907 und 1908 in Paris. Vorübergehend gehörte er mit Marc und Kandinsky zum Kreise des „Blauen Reiters" in München, von 1911 bis zum Kriege, dessen Opfer er wurde, lebte er in Bonn. Cézanne und Matisse haben ihn beeinflußt. Sein künstlerisches Glaubensbekenntnis lautete kurz: „Hoch über dem Leben schwebt die Idee, die Kunst. Es besteht ein Kampf zwischen Leben und Kunst. In deinen stillen

Stunden befreie die Kunst in die Form." Von öffentlichen Galerien besitzt die Düsseldorfer die flächig fein empfundenen „Vier Mädchen", die Wiesbadener seine „Kinder im Hafen", die Elberfelder den „Spaziergang". Seine „badenden Mädchen" der Sammlung Erdmann-Macke in Bonn, die wie aus farbigen Mosaikstückchen zusammengesetzt erscheinen, vertreten seine vorübergehende kubistische Anwandlung.

Zu dieser rheinischen Gruppe gehören noch Meister wie Paul Seehaus (1891 bis 1919), dessen Aquarelle mit entschieden geometrischer Flächeneinteilung manchmal, z. B. in seinem „Industriebahnhof", noch ein naturnahes Wirklichkeitsgefühl verbinden, wie Walter Ophey (geb. 1882 in Eisenach), der in Elberfeld und Barmen, wie Hans Thuar, der in Magdeburg, und wie Walter Boetticher (geb. 1888), der im Folkwang-Museum gut vertreten ist. Bedeutender als sie aber ist Karl Mense, der, 1886 in Rheine geboren, in Köln lebt. W. Schürrmeyer hat ihn gewürdigt. Mense steht weiter links als alle bisher besprochenen Rheinländer. Ohne eigentlich Kubist zu sein, geometrisiert er von Anfang an seine Landschaften. Waldige Berge türmen sich wie regelmäßige, ausgezackt hochgestellte Dreiecke hintereinander her. Die Menschen haben etwas puppenhaft Außernatürliches. Die Häuser schließen sich, obgleich sie manchmal wie Schiffe schaukeln, zu abgemessenen Gruppen aneinander. Von stürmischen und farbenkräftigen Anfängen ging er zu ruhiger visionärer Verklärung über. Seine Lobredner bringen seine Art mit der niederrheinischen Kunstüberlieferung des 15. Jahrhunderts in Verbindung. „Die Glieder strecken und dehnen sich; die anatomischen Funktionen der Gelenke werden verneint. Die Bewegungen halten den melodiösen, fast klagenden Takt eines Volksliedes." Eine Madonna seiner Hand bei Hans Goltz in München hat in der Tat etwas Altniederrheinisches, wird aber durch das geometrische Farbennetz, das sie umhaucht, in die jüngste Mode herabgerückt. Menses Bilder „Am Strom", „Tänzerinnen" und „Badende" von 1913, die wir 1914 bei Arnold in Dresden sahen, verrieten einen Suchenden. Nach Düsseldorf zog neuerdings von Dresden auch Otto Dix, den Däubler als einen der hitzigsten Draufgänger bezeichnet. Von ruhigen, noch halb impressionistisch empfundenen Landschaften ausgegangen, hat er sich, wie Däubler meint, zu einem kosmisch empfindenden Lyriker, der mit Sternen und Blumen spielt, aber, wie wir hinzufügen, auch zu einem harten Satyriker entwickelt. Man lernt ihn im Dresdner Stadtmuseum kennen.

Diesen rheinischen Meistern reihen wir als wirklichen Schüler Matisses in Paris den Schlesier Oskar Moll an, der 1875 in Brieg geboren, also älter war als sie alle. Moll füllt in Landschaften und Stilleben, wie denen der Nationalgalerie in Berlin, fest umrissene Flächen mit starken, aber fein zueinander gestellten Farben. Er hat den Erfolg gehabt, nicht nur in der Nationalgalerie zu Berlin, sondern auch in anderen Sammlungen, wie denen zu Frankfurt, Leipzig, Elberfeld und Hagen, mit ansprechenden Landschaften oder Stilleben vertreten zu sein, deren neuartige Auffassung ihrer Gefälligkeit keinen Abbruch tut. Sein bestes von Matisse gelernt hat der Ungar Bela Czobel (geb. 1883), der, wie E. Weise berichtet, aus Dietz' Werkstatt in München nach Paris zog, während des Krieges aber in Holland festsaß. Seine besten Bilder wie das eines holländischen Predigers von 1918 überzeugen bei aller gewollten „Primitivität" des Vortrags und der Formensprache durch ihr selbstsicheres Daseinsbewußtsein der Dargestellten.

An der Spitze einer anderen deutschen Expressionistengruppe, die P. F. Schmidt als Romantiker dieser Richtung bezeichnet, steht der früh im Kriege gefallene Münchener Franz Marc (1880—1916), der Freund Kandinskys, Mackes und Thuars, der Mitverfasser des „Blauen

Reiters“. Von den Aufsätzen über ihn nennen wir die von Benkard, Hancke und Hildebrandt. Marc war Dietz-Schüler an der Münchener Akademie gewesen, hatte sich aber bald selbständig weiterentwickelt. Von Haus aus und bis an sein Lebensende war er in erster Linie Tiermaler. Das innerste Wesen der Tiere, die er liebte wie der hl. Franziskus, in äußere Form zu bringen, war ihm Herzenssache. Im Marc-Saal der Sommer-Ausstellung 1920 der Dresdener Künstler-Vereinigung konnten wir seine Entwickelung verfolgen. Mit ganz naturnahen Tierbildern, wie den Rehen in der Dämmerung, fing er an. Auf die Zeit, in der er die Tiere in Linien und Farben aus ihrem Wesen heraus stilisierte, folgte die Zeit, in der er, von den Forderungen der absoluten Linien- und Farbenkunst ergriffen, diese voranstellte und die Tierformen, so wohlverstanden ihre eigenste Schönheit blieb, nur mehr als Vorwand für die Darstellung raumkünstlerischer Linien- und Farbenschönheit nahm. Manchmal entsagte er auch im Sinne seines Freundes Kandinsky völlig den Naturformen, um sich in gegenstandslosen Formen- und Farbenspielen zu ergehen. Wir gestehen, daß uns Marcs Bilder dieser Art wärmer berühren als die Kandinskys selbst. Blaue Pferde, gelbe Kühe usw. wirken in Marcs stilisierten Tierbildern wie selbstverständlich. Sein Hauptwerk, „Der Turm der blauen Pferde“ in Berlin (Abb. 200), kennzeichnet schon durch seine Benennung seine völlige Loslösung von irgendwelchen naturalistischen Absichten. Es ist eine raumkünstlerische Schöpfung hohen Ranges, die uns in eine erdenferne Traumwelt entrückt. Selten läßt Marc sich auf Schilderungen bewegten oder gar dramatischen Lebens ein. Sein Bild „Tierschicksale“ in Dresden, das uns in einen völlig umstilisierten Waldbrand mit zusammenkrachenden Bäumen, züngelnden Flammen und verängstigten oder sterbenden Tieren führt, gehört aber zu seinen großartigsten Schöpfungen. Im Übergang zu freien Linien und Farbenspielen steht Marcs reizvolles farbenprächtiges Bild des Mandrill in Hamburg. „Zwei Katzen“ in Elberfeld, „Drei Pferde“ in Hagen, „Ruhende Tiere“ in Jena zeigen ihn von seiner bekannten Seite. Marc versteht es, seinen künstlerischen Willen so restlos und so einschmeichelnd zum Ausdruck zu bringen wie kaum ein anderer deutscher Maler der jüngsten Art.



Abb. 200. Der Turm der blauen Pferde.
Gemälde von Franz Marc in der Nationalgalerie zu Berlin.
Nach L. Justi: Deutsche Malkunst im XIX. Jahrhundert.

Über Marc, den früh Verblichenen, ging nach Ansicht seiner Bewunderer der Krefelder Heinrich Campendonk hinaus, der Schüler Thorn-Prikkers (S. 457) an der Kunstgewerbeschule

in Düsseldorf gewesen war, dem Impressionismus daher auch in seinen Anfängen keinen Tribut mehr zollte, vielmehr einsam mit der Natur rang, bis er in Siedelsdorf bei München in dem Kreise des „Blauen Reiters", dem er sich anschloß, bereits theoretisch durchgebildet fand, was er bis dahin tastend gesucht hatte. Durch die Einflüsse der Kubisten und der Futuristen hindurch, die er verarbeitete, schuf er sich dann seinen eigenen Stil. Lassen wir Schürmeyer, seinen Verkünder, reden: „Campendonk schafft sein Weltbild und seine Gestalten unabhängig von allem schon Dagewesenen. Indem er die reale Welt mit seinen künstlerischen Erlebnissen durchtränkt, steigert er sie zu einem reicheren und geistigeren Dasein. Daher wirbelt er Gestalten aus dem realen Leben willkürlich durcheinander. In dem fieberhaft erregten Gehirn werden die Gegenstände umgeformt, vergrößert, verzerrt, um sich dem geistigen Ganzen unterzuordnen." Wir gestehen, den Geist seiner Landschaften und Tierstücke voller nachzuempfinden als den seiner manchmal hart und grell wirkenden figürlichen Darstellungen. Von den öffentlichen Sammlungen scheint bis jetzt nur die zu Jena in ihrem „Mädchen mit Katze" ein Bild seiner Hand zu besitzen. In Dresden ist er in der Sammlung Bienert vertreten.

Hier schließt sich am besten auch **Paul Klee** an, der 1879 in Bern geborene, aber in Deutschland tätige Meister, der von den besten Kennern dieser ganzen Richtung zu deren größten und entschiedensten Vertretern gestellt wird. Wedderkopp hat ihm ein kleines Buch, Däubler und Jolles, um nur diese zu nennen, haben ihm begeisterte Aufsätze gewidmet, die wie Hymnen klingen. Paul Klee ist der Kleinmeister des Expressionismus, zunächst Zeichner mit feiner Feder, dann Wasserfarbenmaler von feinen, leuchtenden Farbenharmonien, Maler aber immer nur auf Grundlage der Zeichnung. Seine Ölbilder sind Übersetzungen aus dem Aquarell und der Federzeichnung. In kleinen, für den ersten Blick manchmal wie kindliche Kritzeleien wirkenden, aus einer Fülle wirklicher und unwirklicher Dinge oft spielerisch zusammengefügten Phantasieschöpfungen erhebt er sich in „kosmische" Weiten, findet er sich selbst in grüblerischen Träumereien, verliert er sich in gespenstischer Mystik und scheint schließlich sich und die Kunst aus einer Fülle von Einzeleinfällen, in denen Gesichter zu Arabesken werden, in eine in sich zusammenhängende außerirdische Überwelt retten zu wollen. Wedderkopp sagt: „So fern dem Gewohnten diese Kunst ist, so lebendig ist sie in ihrer eigenen Welt. Ein ununterbrochenes Sichauflösen geht hier in Form und Farben vor sich; und es fügt sich trotzdem alles." Däubler sagt: „Klee hat keine Sucht nach Neuerung; es ist aber in ihm eine Reinheit, die ihn alles verschmähen heißt, was er nicht selbst erlebt, geschaut und jungbeschwingt hat. Er kann ganz ehrlich nur fünfte Essenz von seinen Erlebnissen in kleinem Format geben. Aber was sind das für letzte Ausdrucksmöglichkeiten." Jolles sagt: „Das geistige Weltbild, aus dem hervor Klee zu schaffen gezwungen ist, ist das unserer heutigen Romantik, die sich mit den harmlosen Märchen der alten Romantik nicht zufrieden gibt." „Seelenmusik" und „Weltromantik" schreibt er dem Meister zu, will ihn aber doch wohl mit Recht nur als Einzelfall angesehen wissen. „Klee wird keine Schule haben; er ist ein Ausnahmefall im Reigen der Kunst."

Seine Werke sind bisher hauptsächlich in Privatsammlungen, wie der Bienertschen in Dresden und der Waldenschen in Berlin, aber auch in allen neueren Ausstellungen zu finden. Bezeichnend ist sein Feder- und Wasserfarbenblatt „Luftfahrzeuge" in der Goltzschen Sammlung in München (Abb. 201).

Zu den Romantikern der jungen Kunst stellen wir aber auch den jung im Kriege gefallenen Westfalen **Wilhelm Morgner** (1891—1917), den sein Prophet Willi Frieg zu den

größten Begabungen der Neuzeit zählt. Nicht ein Talent sei er, sondern ein Genie. „Marc, Morgner und Munch", meint er, „sind die größten modernen Maler." Andere sehen vor allem den Gotiker und Mystiker in ihm. Er selbst verbat sich, zu den Expressionisten, Kubisten und Futuristen gestellt zu werden. Von Worpswede ausgegangen, rang er mit der Natur, ihr ihre Geheimnisse zu entwinden. In seinen Zeichnungen, Lithographien, Radierungen und Temperabildern lassen sich alle Stufen vom schlichten Realismus bis zur naturfernsten Mystik und zu den Formen- und Farbenspielen der gegenstandslosen Malerei verfolgen. Pointilliert ist noch seine Kartoffelernte von 1911; van Gogh-artig ist sein Holzfäller von demselben Jahre behandelt; über Matisse hinaus in Umriß- und Farbenflächenvisionen geht sein „Holzfäller mit dem Gekreuzigten" von 1912; ganz abstrakt in ihrer völligen Formenvereinfachung bei weicher, blühender Farbigkeit wirken sein „Einzug in Jerusalem" und seine „Himmelfahrt" von 1913. Die Menschen sind hier zu farbigen Schatten verflüchtigt; aber der religiöse Gedanke gewinnt in ihnen eine neue anschauliche Form.

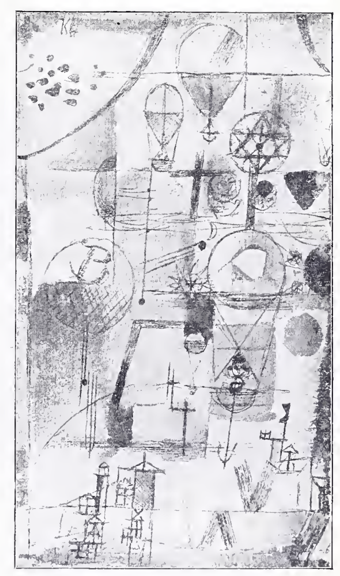


Abb. 201. Luftfahrzeuge. Feder- und Wasserfarbenblatt von Paul Klee in der Sammlung H. Goltz in München. Nach dem „Cicerone", 1920.

Als Romantiker wird auch der schwerblütige, dem Bildhauer Barlach verwandte Ostpreuße Franz Domscheit betrachtet, der 1880 geboren ist. In ihrer geistigen Armut schwerbelastete Dorfmenschen des Ostens zeigt er uns in dunklen Landschaften, die vorderen oft als große Halbfiguren dargestellt, ihre dunklen Straßen einherziehend; alle scheinen Grausiges zu erleben oder erlebt zu haben. „Jedes Bild", meint Scheffler, „enthält romantische Novellenstimmung." Die Landschaft faßt er in seiner älteren Zeit noch halbimpressionistisch auf. Allmählich wird er naturferner und expressionistischer; mit seinen Linienrhythmen aber hapert es nicht selten; und seine Tonart, die Dunkelblau und Rotbraun mit hellgelben Einzeltönen durchsetzt, ist in schwerem Moll gehalten. Wir sahen eine Domscheit-Ausstellung 1920 in der Richterschen Kunsthandlung in Dresden. Charakteristisch waren auch sein „Aufbruch zur Flucht" und sein „Zug nach Norden" auf der Hamburger Künstlerbundausstellung von 1921.

Den Romantikern reihen sich auch Künstler wie Werner Heuser in Düsseldorf (geb. 1880) an, dessen „Sterben" auf der Großen Kunstausstellung 1920 in Düsseldorf Negerkunst-Kubismus mit unheimlich modernem Expressionismus verband, während seine „Komposition" auf der Hamburger Künstlerbundausstellung 1921 große Blumen, stürzende Baumstämme und erschrockene nackte Männer und Frauen in eckigen, aber ausdrucksvollen Bewegungen durcheinander taumeln läßt; und als Romantiker könnte man auch so formensicher und farbenfeurig über die Natur hinausgehende Meister wie August Böckstiegel in Dresden bezeichnen.

Wenden wir uns nun den eigentlichen deutschen Kubisten zu, so können wir uns kürzer fassen, da diese meist alle dasselbe wollen, so verschieden es auch in verschiedenen Persönlichkeiten zum Ausdruck kommt. An ihrer Spitze steht Lyonel Feininger, der 1871 in Neuyork geborene Künstler, der als Professor an der Weimarer Kunstschule tätig ist. Westheim meint, man könnte ihn einen Spitzweg (S. 208) des Kubismus nennen. Ausführlich hat Ludwig Coellen ihn gewürdigt. Natürlich geht er, erst spät von der Musik zur Malerei gekommen, von Picasso aus. Vorzugsweise wendet er seine von ruhiger, feinfühliger Farbengebung getragene kubistische Geometrisierung auf städtische Ansichten an, in denen sie weniger Widerspruch findet als in ihrer Anwendung auf menschliche Gestalten. Seine Gebäudegruppe Vollersroda in Berlin (Abb. 202) kennzeichnet seine Art. Ludwig Justi sagt: „Das strenge Klanggefüge der Musik erfüllt ihn beim Arbeiten." Eigenartige Bilder seiner Hand besitzt Dr. Wilh. Mayer in München: vornehm wirkt das Architekturbild von Gelmerode von 1913, phantastischer und absoluter erscheinen „die Jesuiten". Völlig abstrakt schaut sein durchaus in ein Spiel von Prismen, Pyramiden und anderen Formen untergegangener Frauenkopf von 1916 drein; kaum minder abstrakt, aber stilvoll seine Badende am Meer von 1918.

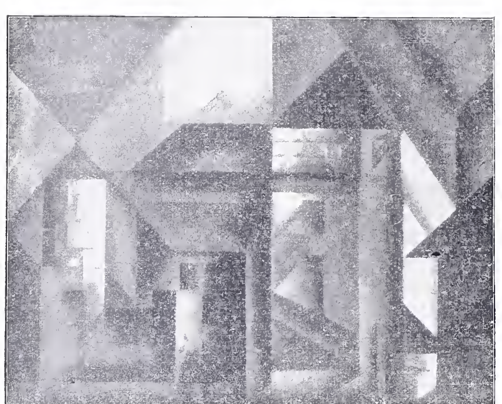


Abb. 202. Stadtbild Vollersroda. Gemälde von Lyonel Feininger in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach L. Justi: Deutsche Malkunst im XIX. Jahrhundert.

Volkstümlicher bleibt in dem maßvollen, manchmal an Derain erinnernden Kubismus seiner landschaftlichen Stadtbilder Alexander Kanoldt, der 1886 in Karlsruhe geborene Meister, von dessen Hand man z. B. in Hamburg, Jena, Erfurt, Mannheim und Stettin charakteristische Bilder trifft; und in verwandter Art, aber weniger eckig, vielmehr großzügig mit betonten schwarzen Umrissen stilisiert Adolf Erbslöh, der 1881 in Neuyork zur Welt kam, seine meist baumreichen Landschaften. Daß auch Paul Seehaus, der 1891 in Bonn geboren ist, seine Landschaften angenehm kubistisch aufteilt, ist schon erwähnt worden (S. 500). Abstrakter im Sinne der absoluten Kunst Kandinskys sind Kubisten wie der Baseler Fritz Baumann, der Führer der jungschweizerischen Gruppe „Neues Leben", die im November 1918 in Basel ihre erste Ausstellung veranstaltete. Als Expressionist, Kubist und Futurist in einem wird Baumann bezeichnet.

Von den jüngeren Dresdnern ist Felix Müller (Felix-Müller), der sich, wie schon seine Bildnisgruppe in der Dresdner Galerie und sein Atelierbild im Elberfelder Museum beweisen, an Picassos mittlere Zeit hält, Kubist auf stark gegenständlicher Grundlage; von den jüngeren Berlinern vollzieht Fritz Stuckenberg, den Adolf Behne gewürdigt hat, die Geometrisierung und Stereometrisierung seiner Bildflächen, in der Gegenstände kaum oder gar nicht mehr zu

erkennen sind, im Sinne der absoluten Malerei Kandinskys; von dem Berliner Hans Braß aber traten auf den letzten Ausstellungen Bilder von großer, mit wunderbar starker Farbenharmonie gepaarter Kraft der kubistischen Flächenfüllung hervor, die sich unnötigerweise mit Titeln von mythologischer oder anderer Gegenständlichkeit schmückten.

Nicht eigentlich zu den Kubisten aber möchten wir den schon 1877 in Böhmen geborenen, in Berlin lebenden Moritz Melzer stellen, der nach mancherlei Wandlungen schließlich bei einer Auflösung seiner Darstellungen in abstrakte, halb geometrische, halb willkürliche, mehr schmale als würfelförmige Linien- und Stangenbildungen angelangt ist, die von ebenso kühlen Farbenabstufungen getragen werden. Aber auch er liebt es, seinen Linienspielen Deutungen unterzulegen, die der Beschauer nur nach der Parole: „Wo ist die Katz?" herausfinden kann. Wir haben dabei vor allem das Bild Melzers im Auge, das 1919 in Berlin, 1921 in Hamburg ausgestellt war. Melzer bezeichnete es als „Frau in Erinnerung glückbesonnter Tage".

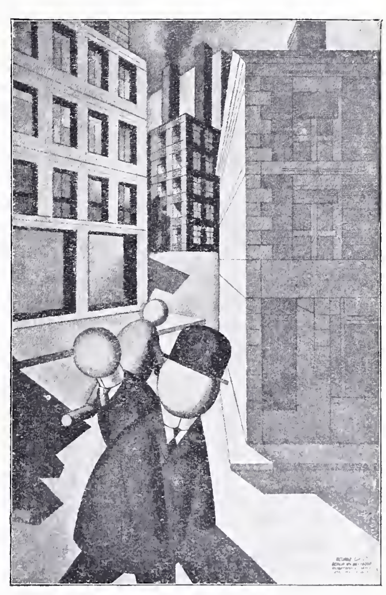


Abb. 203. Jakobstraße. Wasserfarbenblatt von Georg Groß in der Sammlung H. Goltz in München. Nach dem „Kunstblatt", 1921.

Zu den Kubisten müssen wir aber wegen seiner von ihm selbst geschilderten letzten Entwickelung auch noch einen der meistgenannten und gepriesenen Jüngsten, Georg Groß in Berlin, zählen, über den, außer ihm selbst, z. B. Däubler, Salmony und Wolfradt geschrieben haben. Däubler charakterisiert ihn kurz: „Ein ganz selbständiger moderner Künstler; auf der Grundlage starken, akademischen Wissens freies, durchaus neues Können! Futuristisch ist bei Groß das Erleben der Simultanität; expressionistisch die konvexe Komposition seiner Bilder, beinahe die Perspektive, durch eine Linse mit Fernglas gebracht." Kubistisch ist seine letzte Entwickelung, die sich an die letzte Entwickelung Carràs anlehnt. Dabei hat Groß eine stark satirische Zeichenfeder, die sich namentlich in seinen politischen, natürlich revolutionären Darstellungen ausspricht. Er ist Pessimist; seine „Visionen zeigen Menschen in ihrer Abhängigkeit von bösen Gestirnen". Ein schönes, leuchtendes nächtliches Straßenbild geometrisch zugestutzter Art besitzt die Sammlung Bienert in Dresden. Sein futuristischstes Bild „Der Abenteurer", in dessen Hintergrund sich das ganze Leben und Treiben der amerikanischen Welt abspielen will, ist in den Besitz des Dresdner Stadtmuseums übergegangen. Seine neuesten, rein kubistischen Bilder, in denen Menschen mit Kegelkugeln als Köpfen und Zylindern als Armen in Straßen und Häusern hantieren, lernten wir 1920 auf einer Ausstellung bei Richter in Dresden kennen (Abb. 203). Groß

hat begeisterte Verehrer, aber sein „Infantilismus“ dessen L. Zahn gedenkt, ist nicht naiv wie der Henri Rousseaus.

Nicht allzu viele junge Künstler knüpfen in ihren gegenstandlosen Farbenspielen ohne Geometrisierung oder Stereometrisierung der Fläche ohne weiteres an die freien Phantasien Kandinskys an. Georg Muches meiste „Kompositionen“ scheinen zwar mit Lineal und Zirkel gearbeitet zu sein, einige aber, wie das der Sammlung Bienert in Dresden, bestehen aus weich ineinander überfließenden, wunderbar fein gestimmten Farbenflecken. Wirklich schöne Farbenwirkungen zeichnen alle seine „Raumvisionen“ aus. In Herwarth Waldens Sturmausstellung in Berlin sahen wir unter anderem Bilder Muches mit so bezeichnenden Benennungen, wie „Gebrochene Bewegung“, „Schwere Bewegung“, „Blaues Bild mit tiefem Rot“, „Dreiklang“, „Kleine Formen mit Viereck in der Mitte“, „Heißer Sommer“ und „Runge zum Gedächtnis“. Auch von Malzhahn und Arnold Topp bewegen sich in ähnlichen Gleisen; und Nelly Waldens gegenstandlose Farben- und Linienträumereien wirken wie gestickte Teppiche, William Wauers „Zeichnungen“ wie baukünstlerische Arabesken.

Als ein letzter spielerischer Ausläufer dieser „absoluten Kunst“, die in der Zierkunst aller Völker doch längst ihre Vorbilder hatte, aber erscheint die sogenannte Merzmalerei, die, wie Kinder es machen, verschiedene wirkliche farbige Gegenstände nebeneinander auf die Fläche klebt und ihrer zusammenfassenden Wirkung hier und da mit dem Pinsel nachhilft. Ihr Hauptvertreter ist Kurt Schwitters (geb. 1887). Daß Tafeln von ihm, wie die des Dresdner Stadtmuseums, eine raumkünstlerische Wirkung haben, wollen wir nicht in Abrede stellen; aber mit begeisternder Kunst haben Spiele dieser Art wirklich wenig zu tun.

Hier müssen wir abbrechen. Gegenwart ist noch keine Geschichte. Von den vorwärtsstrebenden jungen Künstlern konnten wir nur einige hervorheben, die als Träger dieses oder jenes Stilgedankens in unseren Gesichtskreis getreten sind. Wir haben vielleicht schon zu viele Namen lebender Künstler genannt. Zu ihrer Würdigung haben wir, um ihnen gerecht zu werden, uns öfter, als es sonst unsere Art war, der Worte anderer, der Worte ihrer Verkünder und besonderen Verehrer bedient. Von der Notwendigkeit der in diesem Abschnitt behandelten Gesamtrichtung, die ein Spiegelbild aller Not unserer grausamen Zeit ist, sind auch wir überzeugt; von der künstlerischen Echtheit jedes ihrer Meister und Bilder aber weniger. Daß die ganze expressionistische Richtung, einschließlich der kubistischen, den Durchgang zu einer abermaligen Erneuerung bildet, ist wahrscheinlich. Schon spricht man, schon schreibt man in maßgebenden Zeitschriften vom „Ende des Expressionismus“. Schon hört man, daß in Frankreich Picasso zu Ingres zurückgekehrt ist, daß in Italien Carrà sich gründlich gewandelt hat, daß in Deutschland, nach P. F. Schmidt, Künstler wie Oskar Schlemmer zu einer neuen Art hohen Klassizismus zurückstreben. Wir können dieser Entwickelung noch nicht folgen. Aber daß sie kommen muß, so oder so, ist unvermeidlich. Sie wird sich hüten müssen, wieder in der Anknüpfung an alte geschichtliche Stile steckenzubleiben. Läßt sich doch gerade dem Expressionismus das Bedenken entgegenhalten, daß auch er — schon im „blauen Reiter“ — sich immer wieder auf ältere Vorbilder berufen zu müssen meinte, daß er seiner ganzen Entstehung nach mehr ersonnen und erklügelt als bodenständig geworden und gewachsen ist, und daß es ihm bisher nicht gelungen ist, im Herzen des Volkes Fuß zu fassen.

Der Naturalismus wird, wie es scheint, auf lange hinaus überwunden sein. Aber einen neuen, durch die Bewegung der letzten dreißig Jahre gereiften Kunststil, der ohne Vergewaltigung und Verzerrung der Natur auskommt, können wir uns wohl denken.

Rückblick.

Seit dem Erscheinen der ersten Bände der zweiten Auflage dieses Werkes ist die Kunstwissenschaft trotz der Ungunst der Zeiten keineswegs müßig gewesen. Neue, weite Blicke in uralte Zusammenhänge zwischen der asiatischen und der europäischen Kunst haben Strzygowskis Forschungen eröffnet, die auch auf die alte Wahrheit ein neues Licht geworfen haben, daß in Europa die geometrische Zierkunst und die künstlerische Verwertung der Landschaft vom Norden, die immer erneute Kunst, den menschlichen Leib zum Mittelpunkt aller Darstellungen zu machen, vom Süden ausgegangen ist. Eine rege Erweiterung oder doch weitere Verbreitung hat die Kenntnis der Kunst der Naturvölker, der Halbkulturvölker und der alten Kulturvölker Asiens, der Inder wie der Chinesen und der Japaner, erfahren. Die griechisch-römische Kunstwelt ist um kostbare Funde bereichert worden; und die Ansicht, die wir bekämpfen, daß die ägäische Kunst Kretas und Mykenes nichts anderes als die Kunst der alten Phönizier sei, hat namentlich durch Dörpfelds, des verehrten Meisters, immer entschiedeneres Eintreten für sie an Boden gewonnen, ohne sich durchsetzen zu können.

Wir greifen nur diese Beispiele heraus. Die Würdigung der künstlerischen Schöpfungen vergangener Zeiten hat sich unter dem Einfluß gerade der neuesten Kunstrichtungen gegenüber der vor einem halben Jahrhundert herrschenden Auffassung erklärlicherweise immer entschiedener verschoben, ohne freilich unsere Auffassung, die jeder Richtung aus ihren eigenen zeitlichen, örtlichen und persönlichen Vorbedingungen heraus gerecht zu werden versucht, wesentlich beeinflußt zu haben. Die Abkehr von der Naturnähe und den ihr huldigenden naturalistischen, realistischen und impressionistischen Richtungen, die Vorliebe für angeblich oder wirklich ursprüngliche künstlerische Eingebungen und die Neigung, wirkliche oder vermeintliche Blicke in überirdische, metaphysische, mystische Welten zu tun, haben die „primitive" Kunst der Neger und der übrigen Naturvölker, die hieratisch stilisierende Kunst der alten Ägypter und nach ihnen der Byzantiner, vor allem aber die erdenferne, die Leiblichkeit zugunsten der seelischen Geistigkeit verschmähende Kunst des gotischen Mittelalters in den Vordergrund gerückt, die glatte Vollendung der gereiften hellenischen Kunst, der Renaissancekunst Rafaels, Michelangelos, Tizians und Holbeins und die naturnahe Art eines Frans Hals, eines Velazquez, eines Ruisdael und eines Vermeer van Delft in den Hintergrund gedrängt. Von den Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts finden der Deutsche Matthias Grünewald, der Grieche El Greco, der Italiener Tintoretto und der Holländer Rembrandt die begeistertste Bewunderung.

Wir stehen allen diesen heute bevorzugten Kunstwelten, Richtungen und Einzelmeistern nicht minder begeistert, nur weniger ausschließend gegenüber als ihre neueren Bewunderer; und wir glauben, auch abgesehen davon, daß man seine eigenen künstlerischen Überzeugungen nicht wechseln kann wie Kleidermoden, nicht nötig zu haben, von den künstlerischen Auffassungen, die wir in diesen Bänden ausgesprochen haben, etwas Wesentliches zurückzunehmen. An sich würde sich dieses von selbst verstehen; aber wer jemals in seiner Zeit jung gewesen, wird auch im Wechsel der Zeiten halb unvermerkt von den jüngeren Strömungen mit ergriffen werden. Wir brauchten uns daher nicht zu schämen, über diese oder jene Kunstrichtung heute anders zu denken als früher; aber wir glauben eben, ohne uns von der Zeitströmung auszuschließen, unserer bisherigen Auffassung treu bleiben zu dürfen, daß die Kunst jeder Zeit und jedes Volkes am echtesten ist und am meisten Aussicht hat, vor der Nachwelt mitempfunden zu werden, wenn sie bodenständig und zeitgemäß aus ihrem Volke und ihrer Zeit hervorwächst.

Bei der Wiederanknüpfung an den Kunstwillen früherer Zeiten wird übrigens heutzutage vielfach über die Frage hinweggesehen, inwieweit das künstlerische Können einer Zeit ihr künstlerisches Wollen restlos zum Ausdruck gebracht hat. Die heute herrschende Lehre scheint von der Ansicht auszugehen, daß jede Zeit und jedes Volk, wenn sie wollten, völlig naturnahe Einzelgestalten, ja perspektivisch richtig gebaute Flächendarstellungen zu schaffen imstande gewesen wären, daß sie also mit ihren naturfernen oder gar die Natur verzerrenden Darstellungen nur ihrer eigensten künstlerischen Überzeugung gefolgt seien. Wir haben wiederholt erklärt, daß wir diese Ansicht keineswegs durchweg teilen, am wenigsten in bezug auf die primitive Kunst der Neger und anderer Naturvölker; am ersten in bezug auf die Kunst der Ägypter und der Byzantiner; aber keineswegs ohne weiteres auf die mittelalterliche Kunst. Bei der Heranziehung mittelalterlicher Bildwerke, wie des überlangen und verzerrt bewegten Petrus von der Vorhalle der südfranzösisch-romanischen Peterskirche zu Moissac (Bd. 3, S. 225), vergißt man, daß seine naturferne, ekstatisch wirkende Formensprache zunächst aus der Not der Raumausfüllung im Rahmen der Architektur geboren ist. Warf Feuerbach doch noch den Deckenbildern unseres Cornelius in der Münchner Glyptothek die Arm- und Beinbrüche ihrer Gestalten vor, die sie der Anpassung an den Raum verdankten. Man braucht auch nur Giottos (Bd. 3, S. 470) vergebliches Ringen mit der Perspektive in verschiedenen seiner besten Wandgemälde zu beobachten, um die Ansicht auszuschließen, daß er richtig perspektivisch zeichnen gekonnt hätte, wenn dies seine Absicht gewesen wäre. Die Wahrheit wird sein, daß die mittelalterlichen Meister, einschließlich der byzantinischen, die naturalistische Darstellungsweise, soweit sie den Alten geläufig gewesen war, verlernt und vergessen hatten, als sie sich und ihre Kunst immer mehr vergeistigten, und daß sie eben ihrer geistigen und geistlichen Gesinnung wegen gar nicht zu einer naturnahen Darstellung zurückgreifen gekonnt hätten, ehe die Zeit dafür reif war. Sie hätten eine naturalistische Kunst nicht einmal wollen gekonnt. Wir glauben aber z. B. auch nicht, daß der Bildhauer, der den heute als vorbildlich gefeierten primitiv-steifen Apollon von Tenea (Bd. 1, S. 255) geschaffen hat, imstande gewesen wäre, ihn seiner Zeit so darzustellen, wie einige Jahrhunderte später der Meister des Apollon von Belvedere (Bd. 1, S. 371) den Gott wiedergab.

Wir wollen nur andeuten, daß die Frage des Wollens und des Könnens in der Kunst nicht so einfach liegt, als daß der moderne Künstler, wenn er ein primitives Kunstwerk nachahmt, sich auf das geistigere, w e i l leiblich naturfernere Kunstwollen des Meisters seines Vorbildes berufen dürfe. Daß viele dieser primitiven Kunstwerke aber, eben weil ihre Formensprache ihrer Geistesrichtung entspricht, als Kunstwerke unendlich höher stehen als manche völlig richtig der Natur nachgebildete Werke einer jüngeren Zeit, versteht sich von selbst.

Blicken wir so vorbereitet auf die in diesem Bande behandelte Kunst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zurück, die die Rückkehr vom Rokoko zur Antike und danach zu allen auf die Antike folgenden Stilarten einleitete, so überschauen wir damit im Spiegelbild sogleich den Gesamtweg, den die Kunst seit ihren ersten Anfängen durchschritten hat.

Fest und klar, trotz ihrer natürlichen Stilwandlungen in sich beschlossen, leuchtet die alte Griechenkunst uns europäischen Ariern durch die Zeiten. Nicht nachgeahmt, aber genossen und empfunden will sie werden. Sie bleibt die erste, weithin strahlende Höhe der europäischen Kunstgeschichte. Wenn man es neuerdings liebt, alles, was zwischen dem Verfall der Antike und der goldenen Zeit des 16. Jahrhunderts geschaffen worden, zur „primitiven“ Kunst zu

rechnen, so halten wir das freilich auch nicht für richtig. Jede Kunst, in der das Ringen einer großen Zeit zu vollem Ausdruck gelangt, ist in ihrer Art reife und vollendete Kunst. Wer möchte die romanischen und gotischen Dome des Mittelalters als primitive Kunstschöpfungen bezeichnen? Auch sie sind Höhepunkte der Kunst mit allen Bildwerken und allen Malereien, die sich ihnen anpassen. Die französischen Standbilder an den Domen von Amiens und von Reims und die deutschen Stifterstandbilder im Dom von Naumburg zeigen die Gotik in klassischer Vollendung, der jede Vergewaltigung der Natur fern liegt. Wer möchte die von frischem Wirklichkeitssinn und eindringlicher Technik getragenen italienischen und niederländischen Gemälde und Bildwerke des 15. Jahrhunderts, die man ebenfalls noch als „primitiv" bezeichnen hört, zu den unreifen und unvollkommenen Schöpfungen der Kunstgeschichte zählen? Auch sie gehören zu den Gipfeln der Kunst. Es ist verfehlt, erst mit der bewußten, wenn auch anfangs nur tastenden Rückkehr zur Antike, die sich im 15. Jahrhundert vorbereitete, im 16. vollzog, also erst mit Leonardo da Vinci, Rafael und ihresgleichen die reife, die vollkommene Kunst der christlichen Völker Europas beginnen zu lassen.

Gleichwohl beginnt mit dieser Rückkehr zur Antike, die zugleich eine reinere, größere, bald vom Stil zur Freiheit, bald von der Freiheit zum Stil zurückführende Naturanschauung brachte, beginnt mit den großen Meistern, die das 16. Jahrhundert einleiten, unzweifelhaft ein neuer Zeitraum der Kunstgeschichte, der abermals, trotz aller Stilwandlungen, während der vier Jahrhunderte, durch die hindurch wir ihn verfolgt haben, ein in sich abgeschlossenes Stück der Entwickelungsgeschichte darstellt. Vielleicht ist es noch nicht einmal abgeschlossen. Jedenfalls werden die Ausläufer dieser Richtung sich noch lange bemerkbar machen.

Während der ersten drei Jahrhunderte dieses Zeitraums, in dem sich um 1550 die mittlere Neuzeit aus der älteren heraushob, sehen wir die Kunstanschauung der Antike, wie sie sich am deutlichsten in den Formen der Baukunst ausspricht, sich von der reinen, stillen Gestalt, in der Bramante und Rafael sie gesehen, organisch zum Barock und zum Rokoko weiterentwickeln. Selbst was in den darstellenden Künsten daneben zeitweilig als Naturalismus angesehen wurde, hält, den Stilwandlungen in allen ihren Erscheinungen folgend, an der Grundanschauung der Renaissance fest, die selbst die Künstler vom stärksten Wirklichkeitsdrang, selbst die Landschafter, verhinderte, der Natur ganz unbefangen und ganz unmittelbar ins Auge zu schauen. Nur eine verhältnismäßige Freiheit von dem Hergebrachten gab es. Jene organische Weiterentwickelung aber, die vom Ruhigen zum Bewegten, vom Beschränkten zum Unbegrenzten, vom Festen zum Flüssigen weiterführte, spricht sich deutlich im Werden und Wachsen der Hochrenaissance, der Spätrenaissance und des Barocks in allen seinen Abwandelungen aus. Was immer im Geist des Barocks vom Geist der Gotik wieder lebendig wurde, in der äußeren Formensprache blieb auch das Barock Renaissance. Den Grundformen der alten Säulenordnungen bleibt selbst das Rokoko wenigstens im Äußeren treu. Erst die Innenzierkunst des Rokokos befreit sich so gut wie völlig von der hergebrachten Formensprache. Aber die Zeit war noch nicht reif für diese Freiheit; das Alte siegte noch einmal. Der Klassizismus brüstete sich noch einmal mit der Zwangsjacke erst der römischen, dann der griechischen Gesetzmäßigkeit. Die Entwickelung der Baukunst dient uns nur als Maßstab und Kontrolle. In den darstellenden Künsten verhält es sich ungefähr ebenso. Nachdem die organische Entwickelung, trotz ihrer Nachwirkung bis zum Biedermeierstil, durch die Erdrosselung des Rokokos nun einmal unterbrochen worden war, sah man jetzt, durch das vermeintliche Gelingen der „Nachahmung der alten Griechen" ermutigt, die Möglichkeit weiterer Fortschritte nur in der Wiederanknüpfung an alle späteren

Stile, zunächst an die mittelalterlichen, die die Romantik mit allen ihren Abarten heraufbeschwor, dann an die Renaissancestile, abermals bis zum Barock und Empire. Wo sollte das enden? Sollte das alte Spiel immer wieder von vorn anfangen? Oder sollte die Kunst auf alle Zeiten hinaus zu einem unfruchtbaren Eklektizismus verdammt sein?

Die einzige Möglichkeit, weiterzukommen, schien in der völligen Umkehr zur Natur zu liegen. In den angewandten Künsten der Architektur und des Kunstgewerbes hieß das die Umkehr zur Natur des Materials, zur Natur der statischen Gesetze, zur Natur des Zwecks, dem der Bau oder der Gebrauchsgegenstand dienen sollte. Nur das eigenste Wesen des Gebäudes oder des Gegenstandes sollte in seiner äußeren Gestalt und in seinen Schmuckformen zum Ausdruck kommen. Auch die Bildnerei mußte, besonders soweit sie Denkmalskunst war, an dieser natürlichen monumentalen Gesetzlichkeit teilnehmen. Die Zersplitterung des Eindrucks mußte aufhören. Die Behandlung der Oberfläche der Bildwerke konnte sich dem weicheren malerischen Sehen mit zwei Augen anpassen; aber sie brauchte es nicht. So verschiedenartige Werke wie Rodins „Denker“ und wie Hildebrands Bremer Bismarck konnten gleich selbständig und gleich modern erscheinen. Die Verabschiedung der historischen Stile sollte und mußte in der Baukunst, in der Bildhauerei und in der Wandmalerei zum Stil, zum wirklichen echten, aus der Natur der Aufgabe und des Materials entspringenden Stil zurückführen. Aber freilich: der Geist war willig, das Fleisch war schwach. Nur ganz wenigen Meistern gelang es, durch die Natur zum Stil zu gelangen.

In der Staffeleimalerei und der Griffelkunst schienen sich vollends alle Fesseln der historischen Vorbilder als unnütz oder schädlich zu erweisen. Schon während des ganzen 19. Jahrhunderts hatte sich, zuerst teilweise in England, dann in Frankreich, nach und nach jene Befreiung vom alten Sehen und von den alten Herstellungsrezepten vollzogen, die heute vollendete Tatsache ist. Die Malerei hatte das Weben der Natur im Licht und in der Luft noch nie so unmittelbar gesehen und wiedergegeben, wie es seit Manets und Monets Vorgang bald überall geschah. Der Realismus Courbets war über Nacht zum Impressionismus dieser Meister geworden. In Deutschland folgte, wenn auch mit eigenem Geist, die ganze Schar der Weiterbilder dieser Art von Liebermann und Uhde bis zu den jüngsten Vorexpressionisten. Aus der erdrückenden Umarmung der Literatur hatte die Malerei sich zu sich selbst, zu den Aufgaben, die ihrer eigenen Natur entsprangen, ans Herz der „herrlichen Natur“ selbst geflüchtet.

Aber auch in der Kunst ist nichts von Dauer. Der Übersättigung mit Natureindrücken, die eine Folge der Bevorzugung ihrer äußeren Wirkungen war, folgte ein gewisser Widerwille gegen sie. Der Geist oder die Seele des Menschen, die, kaum trennbar, sein Innenleben bilden, erwachten und forderten ihr Recht. Das Mittelalter, die Zeit der Gotik, erschien den Jüngeren abermals als ein Ziel künstlerischer Sehnsucht. Die Seele, nicht die äußere Form sollte das Kunstwerk bestimmen. Wo der Geist vorherrschte, wie in Frankreich, organisierte er freilich doch zunächst die Form des Kunstwerkes und führte zum Kubismus, wo die Seele und ihre Leidenschaft vorherrschte, wie in Deutschland, sprengte sie die Formen und führte zum Expressionismus. Aber wer kann beweisen, daß Geist oder Seele nicht auch ein Stück der menschlichen, ja der ganzen irdischen Natur sind? Vielleicht suchte man nur das Innere der Natur auf, indem man ihr Äußeres floh, und Dürer behält trotzdem recht, wenn er sagte, die Kunst stecke in der Natur.

Jedenfalls war die kunstgeschichtliche Wandlung, die das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts einleitete, so gewaltig wie keine andere seit 500 Jahren. Wir sind die Zeugen einer

jener großen kunstgeschichtlichen Umwälzungen, von denen die Zukunft der Kunst abhängt. Die Gegenwart sieht noch chaotisch aus. Was die Zukunft bringt, müssen wir abwarten. Wir verzweifeln weder am Geist noch an der Natur, von der der alte Horaz sang, daß sie stets zurückkehre, auch wenn man sie mit Heugabeln davonjage. Menschengeist und Natur, wenn sie wirklich zwei verschiedene Dinge sind, werden sich auch in der Zukunft wiederfinden, versöhnen und vermählen müssen. Die Kunstgeschichte lehrt, daß bloße Abschriften von der äußeren Natur, wie sie selbst unserer Lichtbildnerei nur bedingterweise gelingen, niemals künstlerische Geltung erlangt haben. Irgend etwas aus unserer inneren Natur, ihrem geometrisch, symmetrisch oder rhythmisch ordnenden „Geist" oder ihrer menschlich und göttlich empfindenden „Seele" spiegelte jedes wirkliche Kunstwerk wider. Die Vorherrschaft hatte in der Kunst der Zeiten höchster Gesittung und verfeinerter Bildung bald die äußere Natur, die den Menschen umgibt, bald die innere Natur, die sein bestes Selbst ist. Ihr Ausgangspunkt lag abwechselnd in jener Außenwelt und in dieser Innenwelt; und aller Voraussicht nach wird dieser Wechsel, der die Atemzüge des Weltgeistes verkörpert, sich auch in Zukunft wiederholen.

Ob aber die bildende Kunst, deren Sternenhimmel uns aus ungezählten Blättern der Kunstgeschichte entgegenstrahlt, sich in den Dienst der großen, ihr verschwisterten Geistesmächte, wie der Religion, der nach der Ansicht der Alten schon das Zeusbild des Phidias neues Leben verliehen hatte, und wie der Dichtkunst stellte, die von jeher eine unerschöpfliche Quelle köstlicher Meisterwerke der Künste des Meißels, des Pinsels und des Griffels war, oder ob sie unter Verschmähung jeder Anknüpfung an schriftliche Überlieferungen, als selbständige, allen anderen Geistesmächten ebenbürtige Schwestermacht nur ihre eigene Gesetzmäßigkeit auf ihr Banner schrieb, — immer wollte jede echte Kunst die ringende Menschheit von ihren Qualen erlösen helfen und sie, wenn nicht über sich selbst, so doch aus den irdischen Banden ihrer Umwelt in das Heiligtum ihrer Innenwelt erheben. Daß wir die Kraft, uns zu erheben, von jeder echten Kunst erwarten können und verlangen müssen, gehört zu den unwandelbaren Lehren, die die Kunstgeschichte uns übermittelt.

Alphabetischer Schriftennachweis.

Dieses Verzeichnis enthält außer einigen wenigen Schriften, deren Verfasser noch nicht genannt worden sind, die Bücher, Abhandlungen und Aufsätze, auf die im Text oder in den Bilderunterschriften nur durch Nennung der Verfassernamen hingewiesen worden ist. An Abkürzungen wurden verwendet: A. = Anzeiger; Arch. st. A. = Archivio storico dell' Arte; B. = Beiträge; B. A. = Bolletino d'Arte; Burl. M. = Burlington Magazine; Diss. = Dissertation; D. K. u. D. = Deutsche Kunst und Dekoration; G. B. A. = Gazette des Beaux Arts; Jb. = Jahrbuch; Jb. k. S. Wien = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen (Wien); Jb. Pr. K. = Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen (Berlin); K. Chr. = Kunst-Chronik; Kg. Jb. Z. K. = Jahrbuch des kunstgeschichtlichen Institutes der Zentralkommission für Denkmalspflege (Wien); K. f. A. = Kunst für Alle; K. u. K. = Kunst und Künstler; M. Kw. = Monatshefte für Kunstwissenschaft; N. F. = Neue Folge; R. Kw. = Repertorium der Kunstwissenschaft; W. M. B. = Wasmuths Monatshefte für Baukunst; Z. = Zeitschrift; Z. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst; Z. chr. K. = Zeitschrift für christliche Kunst

Achenbach, Cäcilie: Oswald Achenbach in Kunst und Leben. Köln 1912.

Adam, R.: Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia. London 1764.

Adam, R. und J.: The Works in Architecture of Robert and James Adam. 105 Tafeln. London 1773, 1779 und 1882. Neue Ausgabe 1902.

Adam, W.: Vitruvius Scoticus. 160 Tafeln. Edinburg 1750.

Adler, Fr.: Mittelalterliche Backsteinbauwerke des preußischen Staates. Berlin 1859—68.

Ahlers-Hestermann, Fr.: Thomas Herbst; in K. u. K. XIV, S. 3. Berlin 1916. — Der deutsche Künstlerkreis des Café du Dôme in Paris; ebenda XVI, S. 319. Berlin 1918.

Albertolli, F.: Il tempio di Minerva in Assisi; Mailand 1803. — Fregi trovati negli Scavi del Foro Trajano. Mailand 1834.

Albiker, K.: Die Probleme der Plastik und das Material des Bildhauers; in D. K. u. D., XLV, S. 171. Darmstadt 1919—20.

Alexandre, Arsène: Daumier. L'homme et l'œuvre. Paris 1888. — J. Cheret. Catalogue de ses œuvres. Paris o. J. — L'Œuvre de Rodin. Paris 1900.

Allard, R.: Marie Laurencin. Paris 1922.

Allgeyer, J.: Anselm Feuerbach. Bamberg 1894.

Alten, Fr. v.: Aus Tischbeins Leben. Leipzig 1872.

Altwiener Maler. Wien 1909.

Andersen, H. C.: Das Leben Thorwaldsens; aus dem Dänischen von Reuscher. Berlin 1845.

André, Alb.: Renoir; in K. u. K. XVII, S. 473. Berlin 1920.

Anthyme St.-Paul und P. Planat: Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Bd. VI, S. 373. Paris 1893.

Antichità d'Ercolano, Le: I—IX. Darin: Le pitture d'Ercolano, Bd. I, II, III, IV, VII. Neapel 1757—92.

Antoniewicz, J. v., s. Schlegel, F. E.

Apollinaire, G.: Les Peintres Cubistes. Paris 1913.

Armstrong, Sir Walter: Alfred Stevens. London 1881. — Scottish Painters. London 1888. — Thomas Gainsborough and his place in English Art. London 1899. — Sir Joshua Reynolds. London 1900; deutsch von E. v. Kraatz. München 1908. — Sir Henry Raeburn. London 1901. — Turner. London 1902. — Art in Great Britain and Ireland. London 1909. — Dasselbe deutsch von E. Hänel. Stuttgart 1909.

Arnaldi, E. Conte: Idea di un teatro usw. Vicenza 1762.

Arp, s. Reitzel.

Aubert, A.: Manet. Sonderdruck. Kopenhagen 1888. — Professor Dahl. Christiania 1893. — Den nordiske Naturfölelse og Professor Dahl. Christiania 1894. — Det nye Norges Malerkunst. Christiania 1904. — J. F. Millet. Christiania 1906. — Runge und die Romantik. Berlin 1909. — Caspar David Friedrich (aus dem Nachlaß des Verfassers herausgegeben von G. J. Kern) Berlin 1915. — Norsk Kultur og Norsk Kunst. Utgit ved Carl W. Schnitzler. Christiania 1917. — Die norwegische Malerei im 19. Jahrhundert. Übersetzt von Walter Schmidt. Leipzig (um 1910).

Auvray, L., s. Bellier.

Avenarius, F.: Max Klingers Griffelkunst. Berlin 1895. — Klinger als Poet. München 1917.

Azara, Don José Nicolas de: Opere di A. R. Mengs. Darin als Einleitung: Memoria concernente la vita di Antonio Raffaello Mengs. Parma 1780.

Bach, M.: Wilhelm Beyer; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon III, S. 568. Leipzig 1909.

Back, Fr.: Carl Bantzer; in K. f. A. XXXIII, S. 261. München 1918.

Badt, K.: Die Plastik W. Lehmbrucks; in Z. b. K., N. F. XXXI, S. 169. Leipzig 1920.

Bahr, H.: Expressionismus. München 1916.

Baignières, A.: Puvis de Chavannes; in G. B. A. 1881, I, S. 416. Paris 1881. — Th. Chassériau; ebenda 1886, I, S. 209. Paris 1886.

Baisch, O.: Reinhart und seine Kreise. Leipzig 1852.

Baldry, A. L.: Sir John Everett Millais. London 1899ff.

Barchan, P.: Somow und seine Erotik; in K. u. K. XII, S. 35. Berlin 1914.

Barry, J.: An Enquiry into the real and imaginary obstructions to the acquisition of the Arts in England. London 1775.

Barry, Rev. A.: Life and works of Sir Charles Barry. London 1867. — The Architect of the New Palace of Westminster. London 1868.

Bartsch, A.: Le peintre graveur. I—XXI. Wien 1803 bis 1821.

Basler, A.: La jeune peinture française; im Cicerone XII, S. 748. Leipzig 1920.

Batteux, Ch.: Les Beaux Arts réduits a un même principe. Paris 1746.

Bauchal, Ch.: Nouveau dictionnaire des Architectes de l'École française. Paris 1887.

Baudelaire, Ch.: Le peintre de la vie (Constantin Guys). Paris 1864.

Baudicour, Pr. de: Le peintre-graveur français continué. Paris 1859—67.

Bauer, L.: Otto Wagner; in Bild. Künste II, S. 9. Wien 1919.

Baum, J.: Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart. Stuttgart 1913. — Otto Reiniger; in Z. b. K., N. F. XXI,

S. 86. Leipzig 1910. — Karl und Maria Caspar; ebenda XXX, S. 137. Leipzig 1819.
Baumgärtel, H.: Th. Fischer; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon XII, S. 42. Leipzig 1916.
Bayersdorfer, A.: Karl Rottmann. München 1871. — Der Holbeinstreit. München 1872.
Bazire, E.: Manet. Paris 1884.
Beavington-Atkinson, J. R.: Overbeck; in „Great artists". London 1882.
Becker, F., s. Thieme.
Beckett, F.: Renaissancen og Kunstens Historie i Danmark. Kopenhagen 1897.
Been, Ch. A.: Danmarks Malerkunst. Billeder og Biografier (mit Einleitungen von E. Hannover), I. II. Kopenhagen 1902—03.
Behne, A.: Geh. Baurat Otto Wagner; in D. K. u. D. XXXV, S. 382. Darmstadt 1915. — Zur neuen Kunst. Berlin 1915. — Kunst oder Sentimentalität; in Zehders „Neue Blätter für Kunst und Dichtung" I, S. 3. Dresden 1918. — Jefim Golyscheff; in Cicerone XI, S. 722. Leipzig 1919.
Behrendt, W. C.: Alfred Messel. Berlin 1911. — Das Berliner Stadthaus; in K. u. K. X, S. 415. Leipzig 1912. — Hans Poelzig; ebenda XII, S. 55. Berlin 1913. — Über die deutsche Baukunst der Gegenwart; ebenda, S. 263, 328, 373. Berlin 1913. — Berliner Kirchenbaukunst; ebenda XIV, S. 535. Berlin 1916. — Landhäuser von H. Muthesius; in D. K. u. D. XXI, S. 345. Darmstadt 1913. — Messels Nachfolger in Berlin; in K. u. K. X, S. 354. Berlin 1912. — Über die deutsche Baukunst der Gegenwart; ebenda XII, S. 263, 328, 373. Berlin 1914.
Bela, L.: Ladislaus de Paal, un peintre Hongrois de l'école de Barbizon. Paris 1904.
Béla, Lázár: Die Maler des Impressionismus. Leipzig und Berlin 1913.
Bell, Mrs. A.: Thomas Gainsborough. London 1897.
Bellier de la Chavignerie, E., und Auvray, L.: Dictionnaire général des artistes de l'école française. 2 Bde. mit Supplement. Paris 1882—85.
Benaglio, Fr.: Abbozzo della vita del pittore Lucchese Pompeo Batoni. Treviso 1894.
Bender, E.: Der Bildhauer de' Fiori; in Z. b. K., N. F. XXX, S. 233. Leipzig 1910. — Bildhauer Hermann Haller; in D. K. u. D. XXX, S. 121. Darmstadt 1912. — Bildhauer G. Kolbe; ebenda XXXI, S. 379. Darmstadt 1913. — Deutsche Kunst um 1913; in Z. b. K., N. F. XXIV, S. 287. Leipzig 1913. — Maurice Denis; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon IX, S. 69. Leipzig 1913. — Albin Egger-Lienz; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon X, S. 375. Leipzig 1914. — W. Lehmbruck; in K. u. K. XVII, S. 329. Berlin 1919.
Bénédite, L.: Histoire des Beaux Arts 1800—1900. Paris o. J. — Les peintres orientalistes français; in G. B. A. 1899, I, S. 239. Paris 1899. — The work of Fr. Brangwyn. London 1905. — J. J. Henner; in G. B. A. 1906, I, S. 39; II, S. 393; 1907, II, S. 315, 401; 1908, I, S. 34. Paris 1906—08. — G. Courbet. Paris 1911. — Musée Rodin. Paris 1919.
Benkard, E.: Franz Marc; in Z. b. K., N. F. XXVII, S. 255. Leipzig 1916.
Benois, A.: Die russische Malerei des 19. Jahrhunderts; in der Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts (russisch). St. Petersburg 1901. — L'école Russe de peinture. St. Petersburg 1907.
Benoît, Fr.: L'art français sous la révolution et l'Empire. Paris 1897.
Benoit-Lévy, G.: A Swedish Sculptor: Carl Iohan Eldh; in Studio LII, S. 25. London 1911.
Bergaten, W.: En konstnarsmonografi öfver Per Hörberg. Norrköpping 1904.
Berger, G.: L'école française de peinture. Paris 1879.
Berger, P.: William Blake. Mysticisme et poésie. Paris 1908.
Beringer, J. A.: Wilhelm Trübner. Stuttgart und Leipzig 1908. — A. Volkmann; in D. K. u. D. XXX, S. 315. — Emil Lugo. Mannheim 1912. — Die badische Malerei im 19. Jahrhundert. Karlsruhe 1913. — Ludwig Schmidt-Reuthe; in D. K. u. D. XXXIII, S. 123. Darmstadt 1914. — W. Steinhausen und sein lithographisches Werk; in Z. b. K., N. F. XXVII, S. 121. Leipzig 1916. — Emil Lugo; ebenda XXIX, S. 11. Leipzig 1918. — Dem Andenken Schönlebens; in D. K. u. D. XLI, S. 201. Darmstadt 1917. — Edm. Steppes; ebenda XLI, S. 339. Darmstadt 1918. — Trübners Gemälde (540 Abbildungen). Stuttgart 1917.
Berlage, H. P.: Gedanken über Stil in der Baukunst. Leipzig 1905.
Berling, K.: Das Meißener Porzellan und seine Geschichte. Leipzig 1900.
Bermudez, J. A. Cean: Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas artes en España. Bd. I—VII. Madrid 1800.
Bernard, E. A.: Ferdinand Hodler; in Z. b. K., N. F. XXIII, S. 7. Leipzig 1912. — Erinnerungen an Cézanne. Basel 1918.
Bernard, Em.: Erinnerungen an Paul Cézanne (Souvenirs et lettres de Paul Cézanne); in K. u. K. VI, S. 421, 475, 521. Berlin 1908.
Bernath, M. H.: New York und Boston (Berühmte Kunststätten 58). Leipzig 1912.
Bernays, s. Uhde-Bernays.
Bertels, K.: Fr. Goya; in Klassische Illustratoren I, München 1907.
Bertrand, E.: Lettres de Vinc. van Gogh à Emile Bernard. Paris 1911.
Bertrand, L.: La fin du classicisme et le retour à l'antique. Paris 1897.
Beth, J.: Willy Jaeckel; in K. f. A. XXXII, S. 152. München 1917. — Renée Sintenis; ebenda XXXIII, S. 289. München 1918.
Bethge, H.: Worpswede. 2. Aufl. Berlin 1907. — W. Lehmbruck, in K. u. K. XVII, S. 289. München 1918.
Beutler, E.: John Flaxmanns Zeichnungen zu Sagen des Klass. Altertums. Leipzig 1910.
Bianconi: Elogio storico di R. Mengs. Mailand 1780.
Bie, O.: Constantin Somoff. Berlin 1907.
Bierbaum, O. J.: F. von Uhde. München u. Leipzig 1908. — Fr. Stuck. 2. Aufl. Bielefeld und Leipzig 1909.
Biermann, G.: H. Zügel. Bielefeld u. Leipzig 1910. — Carl Schuch als Landschafter; in Cicerone IV, S. 9. Leipzig 1912. — Leo Putz; in D. K. u. D. XXX, S. 143. Darmstadt 1912. — Bernhard Hoetger. München 1913. — Lovis Corinth. Berlin und Leipzig 1913. — Eugen Bracht; in D. K. u. D. XXXI, S. 3. Darmstadt 1913. — Deutsches Barock und Rokoko. Deutsche Kunst von 1650—1800. I. II. Katalog der Darmstädter Ausstellung. Leipzig 1914. — Die deutsche Kunst in der Zukunft; in Cicerone X, S. 249. Leipzig 1918. — Max Pechstein. Leipzig 1919. — Herbert Garbe; ebenda XII, S. 70. Berlin 1920.
Biez, J. de: Emmanuel Frémiet. Paris 1910.
Blaas, R.: Selbstbiographie, s. Wolf.
Blackall, C. H.: The history of American architecture. New York, noch nicht erschienen.
Blanc, Ch.: Histoire des Peintres de toutes les écoles. Bd. I. École française. 3 Bände. Paris 1862—63. — Ingres. Sa vie et ses ouvrages. Paris 1870.
Blaß, E.: Benno Elkan; in K. f. A. XXX, S. 254. München 1915.
Blei, Fr.: Félicien Rops; in Muthers „Kunst", Nr. 47. 2. Aufl. Berlin 1908.
Blomfield, R.: A history of Renaissance Architecture in England. I/II. London 1897. — A short hist. of Ren. Arch. in E. (1500—1800). London 1904.
Blondel, Fr.: Cours d'architecture, enseigné dans l'Academie Royale. Paris 1675.
Blondel, J. Fr.: Architecture française etc. Paris 1752. 1754. 1756. — Cours d'Architecture civile. Paris 1773.

Boccioni, U.: Manifeste technique de la Sculpture futuriste. Mailand 1912. — Pittura, Scultura futuriste. Mailand 1913.
Bode, W. v.: Neue Arbeiten von Richard Engelmann; in K. f. A. XXXIV, S. 189. München 1919.
Bodenstein, C.: Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens. Wien 1888.
Boehn, Max v.: Vom Kaiserreich zur Republik. Eine französische Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Berlin 1918. — Biedermeier. Deutschland von 1815—1847. Berlin 1911.
Boettger, F., u. a.: Käthe Kollwitz' Zeichnungen. Dresden 1920.
Boetticher, Fr. v.: Malerwerke des 19. Jahrhunderts. Dresden I 1891; I 2. Aufl. 1893. II 1898; II 2. Aufl. 1901.
Boffrand, G. de: Livre d'Architecture. Paris 1745.
Bombe, W.: Aus Alfred Rethels Nachlaß; in Cicerone VIII, S 273. Leipzig 1916. — August Macke; in Kunstblatt II, S. 79. Berlin 1918. — Was ist Expressionismus?; in D. K. u. D. XLII, S. 163, 262. Darmstadt 1918.
Bondarenko, J.: L'architecture de Moscou aux XVII. et XVIII. siècles. Moskau 1907.
Bondy, J. A.: Franz Metzner; in D. K. u. D. XXX, S. 163. Darmstadt 1912.
Bonnat, L.: Barye; in G. B. A. 1889, I, S. 374. Paris 1889.
Borrmann, R.: Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.
Bosschère, J. de: Le style de Leys. Paris 1906.
Bossi, G.: Del cenacolo di Leonardo da Vinci. (Deutsch von Goethe in dessen Werken.) Mailand 1810.
Bötticher, K.: Tektonik der Hellenen, 2 Bde.; 1. Aufl. Potsdam 1844—52, 2. Aufl. Berlin 1869—87.
Boulton, W. B.: Th. Gainsborough. London 1906.
Bouvenne, A.: Th. Chassériau. Souvenirs et Indiscrétions. Paris 1884.
Brahm, O.: K. Stauffer-Bern. 6. Aufl. Leipzig 1907.
Branden, F. J. van den: Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883 (seit 1877).
Braun, J.: Die belgischen Jesuitenkirchen. Freiburg i. B. 1907.
Braungart, R.: Angelo Jank; in D. K. u. D. XXIX, S. 31. Darmstadt 1912.
Bredt, E. W.: Bildhauer Ludw. Dasio; in D. K. u. D. XXVIII, S. 346. Darmstadt 1911. — Holzschnitte von Jos. Weiß; ebenda XLII, S. 99. Darmstadt 1916.
Breuer, R.: Die dänische Ausstellung; in D. K. u. D. XXVII, S. 399. Darmstadt 1911. — Die Gartenstadt Hellerau; ebenda, S. 377. Darmstadt 1911. — Architekt Muthesius; Architekt Baumgarten; ebenda XXIX, S. 47. Darmstadt 1912. — Max Pechstein; ebenda, S. 423. Darmstadt 1912. — Architekt Dagobert Pecht; Architekt Oskar Kaufmann; ebenda XXXII, S. 109. Darmstadt 1913. — Bahlsens Keksfabrik in Hannover; ebenda XXXIII, S. 221. Darmstadt 1914.
Bricon, E.: Prudhon. Paris 1907.
Brieger, L.: Ludwig Meidner; in Cicerone XI, S. 69. Leipzig 1919.
Brieger-Wasservogel, L.: Bildhauer G. Kolbe; in D. K. u. D. XXVII, S. 267. Darmstadt 1911. — Auguste Rodin. Straßburg 1903. — Der Fall Liebermann. Stuttgart 1906.
Brinckmann, A. E.: Platz und Monument. Berlin 1908. — Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern; in Fritz Burgers Handbuch der Kunstgeschichte. Berlin-Neubabelsberg 1914. — Städtebaukunst des 18. Jahrhunderts; in „Städtebauliche Vorträge", herausgegeben von Jos. Brix und Felix Genzmer, VII, 1. Berlin 1914. — Stadtbaukunst; im angeführten Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1921.
Briseux, Ch. Et.: Traité du beau essentiel dans les arts. Paris 1752. — Architecture moderne. Paris 1728; 2. Aufl. 1754.
Broch, A. Clutor: The weakness and strength of Turner; in Burl. M. XVIII, S. 4. London 1911.
Brockhaus, H.: Unsere heutige Baukunst. Leipzig 1895. — Deutsche städtische Kunst und ihr Sinn. Leipzig 1916.
Brockwell, M. W.: Chantrey; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon VI, S. 366. Leipzig 1912.
Broman, Gunnar: Die neue schwedische Architektur und ihre Holzbauten; in Bild. Künste I, S. 165. Wien 1916—19.
Brown, G. Bt: The Glasgow School of painters. Glasgow 1908.
Bruck, R.: Die Place Louis XV. und Contants Projekt für die Madeleine-Kirche zu Paris; in Ztschr. für Geschichte der Architektur I, S. 223. Heidelberg 1907/08. — Karl Gustav Carus; in der Sonntagsbeilage des „Dresdner Anzeigers", Nr. 8. Dresden 1909.
Bruck, van den, s. Möller.
Brun, C.: L. David und die französische Revolution; Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft. Zürich 1886.
Brüning, Ad.: Porzellan. Neue Bearbeitung von L. Schnorr von Carolsfeld. Berlin 1914.
Buisson, J.: Puvis de Chavannes; in G. B. A. 1899, II, S. 5, 208. Paris 1899.
Bulle, F.: Ferd. Hodler; in K. u. K. XVI, S. 465. Berlin 1918. — Herm. Haller; ebenda, S. 463. Berlin 1918.
Bundi, G.: Albert Weltis Fresken im Ratssaal zu Bern; in K. f. A. XXX, S. 241. München 1915.
Burckhardt, J.: Der Cicerone, 1. Aufl. Leipzig 1855; 10. Aufl. (von W. Bode u. a.), Leipzig 1910.
Burg, H.: Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich. Wien 1915.
Burger, F.: Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart. München 1913. 2. Aufl. 1918. — Herterichs Pietà; in K. f. A. XXIX, S. 66. München 1914. — Maler Carl Schwalbach; in D. K. u. D. XXXV, S. 327. Darmstadt 1914—15. — Carl Schwalbach; ebenda XXXIII, S. 283. Darmstadt 1913—14. — Einführung in die moderne Kunst; in Burgers „Handbuch". Berlin-Neubabelsberg (1917).
Burljuk, D.: Die Wilden Rußlands; im Blauen Reiter, S. 13. München 1912.
Burne-Jones, Lady: Life of Sir Edw. Burne-Jones. London 1901.
Burnes, J., und Cunningham, P.: Turner and his works London 1852.
Busse, E. v.: Die Kompositionskunst bei Robert Delaunay; im Blauen Reiter, S. 48. München 1912.
Caffin, Ch. A.: American masters of painting. London 1903. — The story of American painting. London 1908.
Càllari, L.: Storia dell' arte contemporanea italiana. Rom 1909.
Campbell, C.: Vitruvius Britannicus or the British Architect I. II. London 1717.
Čapek, J.: Versuch eines Versuches; in Kunstblatt IV, S. 33. Berlin 1920.
Carco, Fr.: M. de Vlaminck. Paris 1920.
Cary, E. L.: Honoré Daumier. Paris 1907
Cassirer, B.: Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert. Berlin 1914.
Caveda, J.: Geschichte der Baukunst in Spanien. Deutsch von P. Heyse, herausgegeben von Franz Kugler. Stuttgart 1858.
Caw, J. L.: Scottish painting. Edinburg u. London 1908.
Caylus, A. C. Ph. Comte de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines. 7 Bände. Paris 1752—68. — Vie d'artistes du XVIII. siècle, discours sur la peinture et la sculpture, publiés par A. Fontaine. Paris 1910.
Chamberlain, A. B.: George Romney. London 1910.
Chambers, W.: Designs of Chinese Buildings etc. London 1757. — Dissertation on oriental gardening. London 1772.
Chancellor, E. B.: The lives of British architects. London 1909. — The lives of British sculptors. London 1912.

Chaumelin, M.: Decamps, sa vie et son œuvre. Marseille 1861.

Chesneau, E.: Peintres et statuaires romantiques. Paris 1879. Les chefs d'école. 3. Aufl. Paris 1883. — Sir Joshua Reynolds. Paris 1887. — La peinture anglaise. Paris o. J.

Chevillard, V.: Th. Chassériau. Paris 1893.

Christ, H.: Stuttgarter Bauten Th. Fischers; in W. M. B. I, S. 138. Berlin 1913—14.

Christoffel, U.: Die Zeichnung der Romantik. München 1920.

Cicognara, L.: Biografia di Antonio Canova. Venedig 1823. — Storia della scultura etc. in Italia; Prato, Bd. I 1824; II, III, IV 1823; V 1825; VI, VII 1824.

Cladel, Judith: Auguste Rodin. Brüssel 1908.

Claretie, J.: Dupré. Paris 1879.

Clemen, P.: John Ruskin. Leipzig 1900. — Auguste Rodin; in K. f. A. XX, S. 289. München 1905. — Albert Bartholomé; ebenda XVIII, S. 33. München 1903. — Die Anfänge der amerikanischen Landschaftsmalerei; ebenda XXV, S. 107. München 1910. — Augustus Saint-Gaudens; ebenda, S. 252, 281. München 1910. — Die Ausstellung amerikanischer Kunst in Berlin; ebenda, S. 361. München 1910. — Leon Dabo; ebenda XXX, S. 133. München 1910. — George Grey Barnard; ebenda XXVI, S. 385. München 1911. — Jules Dalou; ebenda XXVII, S. 365. München 1912.

Clément, Ch.: Léopold Robert; in G. B. A. 1872, I, S. 361, II, S. 128; 1873, I, S. 32, 515. Paris 1872/73. — Léopold Robert. Paris 1875. — Th. Géricault. 2. Auflage. Paris 1879. — Prudhon, sa vie etc. 3. Auflage. Paris 1880. — A. G. Decamps. Paris 1886.

Cochin, Ch. N. le jeune: Observations sur les antiquités de la Villa d'Herculaneum. Paris 1754. — Œuvres diverses. Paris 1757.

Coellen, L.: Die neue Malerei. München 1912. — Schmidt-Rottluff; in Kunstblatt I, S. 321. Berlin 1917. — Lyonel Feininger; ebenda III, S. 130. Berlin 1919.

Cohen-Gosschalk, J.: Odilon Redon; in Z. b. K. XXII, S. 61. Leipzig 1911.

Cohn-Wiener, E.: Willy Jaeckel; in Junge Kunst, Bd. 9. Leipzig 1920.

Coleridge, M. E.: Holman Hunt. London 1908.

Colin, P.: André L'Hôte; in Kunstblatt IV, S. 33. Berlin 1921.

Colvin, S.: The drawnings of Flaxman in University College etc. London 1876.

Cordier, H.: La Chine en France au XVIII. siècle. Paris 1910.

Corinth, L.: Das Leben Walter Leistikows. Berlin 1910. — Hugo Frhr. von Habermann; in K. u. K. VIII, S. 301. Berlin 1910. — W. Trübner; ebenda XI, S. 452. Berlin 1913. — Über deutsche Malerei. Leipzig 1914.

Cornu, P.: Corot. Paris 1911.

Cortissoz, R.: Augustus Saint-Gaudens. Boston und New York 1907.

Corwegh, R.: Sascha Schneider; in D. K. u. D. XXXI, S. 225. Darmstadt 1913. — Egger-Lienz; ebenda XXXVI, S. 25. Darmstadt 1916. — Th. Hagen; in Z. b. K., N. F. XXX, S. 37. Leipzig 1919.

Coulin, J.: Der Maler Frank Buchser. Basel 1912.

Courajod, L.: Jean Warin et ses œuvres de sculpture. Paris 1881. — Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français. 3 Bände. Paris 1878—87.

Couturier, Ph. L.: Millet et Corot. St. Quentin 1876.

Crane, C. A., und **Soderholtz, E.:** Alte Bauwerke im Kolonialstil in Südkarolina und Georgia. Berlin 1908.

Creutz, M.: Die neuen Glasfenster von Thorn-Prikker; in Dekor. Kunst XI, S. 219. München 1913. — Majolikagruppen von B. Hoetger; ebenda XXI, S. 22. München 1913. — Martin Dülfer (4. Sonderheft der „Architektur des XX. Jahrhunderts"). Berlin 1910.

Cundall, H.: A history of British Water Colour painting. London 1906.

Cunningham, A.: The lives of the most eminent English painters. 2. Aufl., 6 Bände. London 1830—33.

Curman, S.: Den Gustavianska Tidens och 1800 talets Byggnads Konst; in Romdahl und Roosvals Svensk Konsthistoria. Stockholm 1913.

Cust, L.: John Hoppner; in Burl. M. XVI, S. 221. London 1910.

Czapek, R.: Die neue Malerei. Stuttgart 1909.

Dahlberg, E.: Suecia antiqua et hodierna I—III, 352 Tafeln. Stockholm o. J. (18. Jahrh.). Neue Ausgabe von Hildebrand. Stockholm 1898.

Dargenty, G.: Le baron Gros. Paris 1887.

(Darthenay): Mémoire historique et critique sur la Ville souterraine decouverte au pied du Mont Vésuve. Avignon 1748.

Däubler, Th.: Der neue Standpunkt. Dresden-Hellerau 1916. — Emil Nolde; in Kunstblatt I, S. 114. Berlin 1917. — Ludwig Meidner; ebenda I, S. 303. Berlin 1918. — Paul Klee; ebenda II, S. 240. Berlin 1918. — Cesar Klein. Leipzig 1919. — Die Sammlung Bienert in Dresden; in Kunstblatt III, S. 161. Berlin 1919. — Im Kampf um die moderne Kunst. Berlin 1919. — Otto Dix; in Kunstblatt IV, S. 118. Berlin 1920. — Alexander Archipenko; ebenda IV, S. 193. Potsdam 1920. — Neueste Kunst in Italien; in Cicerone XII, S. 349. Leipzig 1920. — Chagall; ebenda XII, S. 139. Leipzig 1920. — Modernes Italien; in Kunstblatt V, S. 49. Berlin 1921. — S. auch Grohmann.

Daun, B.: Rudolf Siemering. Bielefeld und Leipzig 1906. — Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Berlin 1909.

David, S.: Le peintre Louis David. Paris 1880.

Dayot, A.: La peinture anglaise. Paris 1908.

Dayot, A., und **Vaillat, L.:** L'œuvre de Chardin et de Fragonard. Paris 1907.

Dehio, G., und **Bezold, G. von:** Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Berlin, seit 1906.

Delaborde, H.: Ingres. Sa vie et ses travaux. Paris 1870. — Marc-Antonio Raimondi. Paris 1888.

Delacroix, E.: Lettres; herausgegeben von Phil. Burty. Paris 1878; 2. Aufl. von G. Charpentier. Paris 1880. — Journal, herausgegeben von P. Flab und R. Piot; 3 Bände. Paris 1893—95; deutsche Ausgabe „Mein Tagebuch", Berlin 1909. — Literarische Werke; ausgewählt und übersetzt von Meier-Graefe. Leipzig 1912.

Delagardette, Claude M.: Les ruines de Paestum. Paris 1799.

Delécluze, E.: Louis David, son école et son temps. Paris 1855. — Leopold Robert. Paris 1838.

Delpy, E., und andere: Leipzig als Kunststadt. Leipzig 1913.

Delteil, s. Hazard.

Demaison, M.: Bartholomé et le monument aux morts. Paris 1900.

Denis, M.: Aristide Maillol; in K. u. K. IV, S. 471, 519. Berlin 1906. — Cézanne; ebenda XII, S. 208, 277. Berlin 1914. — Über Gauguin und van Gogh zum Klassizismus; ebenda VIII, S. 86. Berlin 1910.

Denise, L.: Albert Bartholomé; in Z. b. K., N. F. XII, S. 169 ff. Leipzig 1901.

Deri, M.: Die Malerei im 19. Jahrhundert. 2. Auflage. Berlin 1919.

Desjardins, P.: Eug. Carrière; in G. B. A. 1907, I, S. 265, II, S. 12, 129. Paris 1907.

Desmaze, Ch.: La Tour. Paris 1887.

Dieffenbach, Ph.: Das Leben des Malers Karl Fohr. Darmstadt 1823.

Dierks, H.: Houdons Leben und Werke. Gotha 1887.

Diestel, K.: Deutsche Baukunst am Ende des 19. Jahrhunderts. Dresden 1907.

Dilke, Lady E.: French painters of the XVIII. Century. London 1899. — French Architects and Sculptors of the XVIII. century. London 1900.

Dilke, Lady, s. Pattisson.

Dinner, L.: Peinture française au XIX. siècle. Paris 1914.

Dobbert, E.: Chr. D. Rauch. Berlin 1877.
Dobsky, A.: Joh. Vinc. Cissarz; in Dekorative Kunst XXI, S. 513. München 1913. — Ludwig Richter; in „Volkstümliche Kunst", Jahrg. 1914, S. 322. Stuttgart 1914.
Dobson, A.: William Hogarth. London 1891.
Dohme, R.: Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts; in Z. b. K. XIII, S. 289, 321, 364 ff. Leipzig 1878. — Kunst und Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts; Leipzig 1886 ff. Darin: Karl Friedrich Schinkel. Leipzig 1886. — Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887. — Barock- und Rokoko-Architektur. Berlin 1891.
Doin, Jeanne; John Flaxman; in G. B. A. 1911, I, S. 233, 330. Paris 1911.
Donoll, s. Lang-Donoll.
Donop, L. v.: Die Fresken A. Rethels im Aachener Rathaus. Berlin 1908.
Doray de Longrais, s. Guibal.
Dorbec, P.: L'exposition de la jeunesse au XVIII. siècle; in G. B. A. 1905, I, S. 456, II, S. 77. Paris 1905. — Les Drouais; in Revue de l'art ancien et moderne XVI, S. 409; XVII, S. 53. Paris 1904 u. 1905. — Louis Tocque; in G. B. A. 1909, II, S. 44. Paris 1909. — Les premiers Peintres du Paysage parisien; ebenda 1908, II, S. 441. Paris 1908. — L'œuvre de Théodore Rousseau etc.; ebenda, 1913, I, S. 107. Paris 1913.
Dostojewski, F.: Der russische Mensch; in Kunstblatt III, S. 184. Berlin 1910.
Dresdner, A.: Otto Greiner; in K. f. A. XXVII, S. 389. München 1912.
Dreßler, M.: Friedr. Kallmorgen; in Z. b. K., N. F. XII, S. 1. Leipzig 1901.
Dreyfuß, A.; Paul Cézanne; in Z. b. K., N. F. XXIV, S. 197. Leipzig 1913. — Jacques Louis David und seine Schule; in Z. b. K. XXIV, S. 277. Leipzig 1913. — Vinc. van Gogh; in K. f. A. XXIX, S. 97. München 1914. — Dalou, sa vie et ses œuvres. Paris 1903.
Du Bus, Ch.: L'art et le navire moderne; in G. B. A. 1918, 2, S. 296. Paris 1918.
Dülberg, F.: Der Bildhauer Fred. Engel Jeltsema; in Z. b. K., N. F. XXIX, S. 103. Leipzig 1918.
Dumont, M. G.: Plan des trois temples de Paestum, d'après les dessins de Soufflot. Paris 1764.
Dunlap, W.: History of the Rise and Progress of the Arts of design in the United States. New York 1834.
Durande, A.; Joseph, Carle et Horace Vernet. Paris 1865.
Duret, Th.: Les peintres impressionistes. Paris 1879. — Camille Pissarro; in G. B. A. 1903, I, S. 395. Paris 1903. — Whistler. Paris 1904. — Paul Cézanne; in K. u. K. V, S. 93. Berlin 1907. — Vinc. van Gogh. Paris 1916.
Dürr, A.: Adam Friedrich Oeser. Leipzig 1879.
Dussieux, L.: Les artistes français à l'étranger. Paris 1855, 3. Aufl. 1876.
Dvořak, M.: Österreichische Kunsttopographie (unter Mitarbeit von H. Tietze, Heinr. Sitte u. a.). Wien 1907—11.
Dyke, C. van: The History of American Art I—V (Sculpture by Lorado Taft, Painting by S. Isham, Illustration, Engraving and Etching by J. Pennell, Architecture by C. H. Blackhall). New York, seit 1902.
Eastlake, Ch.; Materials for a History of Oil Painting. London 1847.
Eber-Budapest, L.; Aus der Werkstatt G. R. Donners; in M. Kw. VII, S. 185. Leipzig 1914.
Eberlein, K. K.: Deutsche Malerei der Romantik. Jena 1920.
Eckert, Chr.: Peter Cornelius. Bielefeld und Leipzig 1901 (1906).
Edschmidt, K.: Bildhauer Antes; in D. K. u. D. XXXVI, S. 323. Darmstadt 1915. — Fritz Huf; ebenda XXXIX, S. 197. Darmstadt 1916—17. — Josef Eberz; ebenda XLIII, S. 141. Darmstadt 1918—19.
Edwards, E.: Anecdotes of painters who have resided or been born in England. London 1808.
Efroß, A.: Chagalls neue Entwicklung in Rußland; in Kunstblatt V, S. 6. Berlin 1912.
Efroß, A., und Tugendhold, J.: Marc Chagall. Moskau 1918. Deutsch von Frieda Schatz. Potsdam 1921.
Egger-Lienz, A.: Monumentale Kunst. Berlin 1913.
Eggers, Fr.: Johann Gottfried Schadow und Chr. Daniel Rauch; in Dohmes „Kunst u. Künstler des 19. Jahrhunderts" I. Leipzig 1886.
Eggers, Fr., und Eggers, K.: Chr. Rauch. 5 Bde. Berlin 1873—1890.
Eggert, K.: Rauch. Berlin 1891 (München 1889).
Einstein, C.: Negerplastik. Leipzig 1913.
Eisler, H.: Polnische Kunst; in D. K. u. D. XXXVI, S. 263. Darmstadt 1915. — Das österreichische Haus auf der deutschen Werkbundausstellung in Köln; in Dekor. Kunst XXII, S. 465. München 1914. — Robert Oerley; ebenda XXIV, S. 349. München 1916. — Wiener Stadtvillen und Landhäuser; in W. M. B. II, S. 491, III, S. 100. Berlin 1917—19.
Elias, Jul.; Fritz von Uhde; in K. u. K. VI, S. 307. Berlin 1908. — Wilhelm Trübner; ebenda XIV, S. 187. Berlin 1916. — Alb. v. Keller; ebenda X, S. 315. Berlin 1912. — Messels Nachfolger; ebenda, S. 357. Berlin 1912. — Gotth. Kuehl; ebenda XIII, S. 330. Berlin 1915. — Vilh. Hammershöi; ebenda XIV, S. 403. Berlin 1916. — Max Klingers Opus XIV; ebenda XV, S. 86. Berlin 1917. — Ulrich Hübner; ebenda XVI, S. 236. Berlin 1918.
Eliasberg, Al.: Russische Kunst. 2. Aufl. München 1915.
Ellwood, G. M.: Möbel- und Raumkunst in England. Stuttgart 1909.
Eméric-David, T. B.: Histoire de la Peinture au moyen âge. Paris 1867. — Histoire de la sculpture française (herausg. von Paul Lacroix). Paris 1872.
Ensor, J.: Peintre et Graveur; Textes par Bl. Rousseau, E. Baes, Ch. Beck, L. Delantre. Paris 1899.
Ephrussi, Chr.: Paul Baudry, sa vie et son œuvre. Paris 1887.
Erskine, Mrs. Stuart; John Flaxman; in The Connoisseur XXXV, S. 241. London 1913.
Escher, K.: Barock u. Klassizismus in Rom. Leipzig (1910). — Die sizilische Villa beim Übergang vom Barock zum Klassizismus; in M. Kw. IX, S. 1. Leipzig 1916.
Eßwein, H.: Leo Samberger. München o. J. — Ed. Munch, in Moderne Illustratoren. München o. J.
Estignard, A.: Courbet, sa vie et ses œuvres. Besançon 1897.
Ettinger, P.: Alexander Iwanow und die Nazarener in Rom; in Z. b. K. XXIV, S. 145. Leipzig 1913.
Fahne, A.: Die Düsseldorfer Malerschule. Düsseldorf 1837.
Falconet, E. M.: Réflexions sur la sculpture. Amsterdam 1771. — Œuvres d'Et. Falconnet, statuaire. 6 Bände. Lausanne 1781; Paris 1785.
Faure, E.: Eugène Carrière. Paris 1908. — Paul Cézanne; in Portraits d'hier. Paris 1910.
Fea, Carlo; Italienische Übersetzung von Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums. Rom 1783—84. — Neue Ausgabe von Azaras Opere di Mengs. Rom 1787.
Fechter, P.: Otto Hettner; in D. K. u. D. XXVII, S. 103. Darmstadt 1911. — Der Expressionismus. München 1914. — Raum und Geist; in Kunstblatt III, S. 354. Potsdam 1919. — Conrad Fiedler; in K. u. K. XII, S. 599. Berlin 1914. — Die neuen Arbeiten Pechsteins; in D. K. u. D. XXXIV, S. 3. Darmstadt 1914. — Georg Leschnitzer; in K. f. A. XXXIV, S. 316. München 1919.
Fehr, H.: Aus Leben und Werkstatt Emil Noldes; in Kunstblatt III, S. 205. Berlin 1919.
Félibien des Avaux, A.: Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellents peintres. Paris 1666, 2. Aufl. 1685—88.
Fénéon, F.: Les impressionistes en 1886. Paris 1886.
Ferarri, F.: La scenografia. Mailand 1902.

Fernow, K. L.: Leben des Künstlers A. J. Carstens. Leipzig 1806. Neue Ausg. von H. Riegel. Hannover 1867.

Feuerbach, A.: Ein Vermächtnis. 5. Aufl. Wien 1902. — Briefe an seine Mutter. Berlin 1911.

Feulner, Ad.: Chr. Winck 1738—1797. München 1912. Die deutsche Plastik von 1650—1800; in Georg Biermanns „Deutsches Barock und Rokoko" (Darmstädter Ausstellung von 1914). Leipzig 1914. — Die Zick. München 1920.

Fidière, O.: Chapu. Sa vie et son œuvre. Paris 1894. — Alexandre Roslin; in G. B. A. 1898, I, S. 45, 104. Paris 1898.

Fiedler, K.: Hans von Marées, Bildermappe mit Text. München 1889. — Schriften über Kunst. Leipzig 1908.

Finberg, A. J.: The English Water-colour painters. London 1906.

Firmenich-Richartz, E.: Die Brüder Boisserée. Jena 1916.

Fischel, O.: Ludwig von Hofmann. Bielefeld 1903.

Fischer, M.: Josef Eberz und neue Wege in der religiösen Malerei. München 1919.

Fleischer, V.: Anton Hanak; in Bildende Künste I, S. 1. Wien 1916—18.

Fletcher, W.: History of Painting in England. London 1838.

Flörke, G.: Zehn Jahre mit Böcklin. München 1901.

Flörke, H.: Der Dichter Arnold Böcklin. München und Leipzig 1905.

Fogolari, G.: L'accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento; in L'Arte XVI, S. 241 u. 364. Rom 1913.

Fontaine, A.: Histoire de la peinture française au XIX. siècle. Paris 1906. — Les Doctrines d'Art en france de Poussin a Diderot. Paris 1909. — S. auch Caylus, Comte de.

Förster, E.: Geschichte der deutschen Kunst, I—V. Leipzig 1851—60. — Peter Cornelius. 2 Bde. Berlin 1874.

Forthuny, Pascal: Neudeutsche Architektur in französischer Beleuchtung; D. K. u. D. XXXIII, S. 303. Darmstadt 1914.

Fortlage, A.: Georges Minne; in K. f. A. XXVIII, S. 387. München 1913.

Fosca, Fr.: A. Marquet. Paris 1922.

Foucher, M.: Percier et Fontaine. Paris 1905.

Fourcauld, L. de: François Rude; in G. B. A. 1888, I, S. 335, II, S. 103, 409. 1889 I, S. 213, II, S. 583. 1890 I, S. 185, 504, II, S. 133, 326, 374, 413. 1891 I, S. 103, 216. Paris 1888—91. — Bastien Lepage; sa vie et ses œuvres. Paris 1889.

Fournier-Sarlovèze: Lampi. Extrait de la Revue de L'Art. Paris 1900. — Les peintres de Stanislas-Auguste II, roi de Pologne. Paris 1907.

Fraenger, W.: Zu einem Selbstbildnis Munchs; in Cicerone XII, S. 834. Leipzig 1920.

Francé, R. H.: Die Lebensgesetze einer Stadt. München 1920.

Franke, W.: Ludwig Richter-Zeichnungen. Berlin 1917.

Frankl, Paul: Die Entwickelungsphasen der neuern Baukunst. Berlin 1914.

Franz, W.: Peter Behrens als Ingenieurarchitekt; in Decorative Kunst XXV, S. 145. Münster 1917.

Frey, D.: Otto Wagner; in Bildende Künste II, S. 1. Wien 1919.

Friedeberger, H.: Das Lebenswerk Lovis Corinths; in Cicerone V, S. 7. Leipzig 1913. — Bernh. Hoetger; ebenda XVIII, S. 187. Leipzig 1916.

Friedländer, M.: Gottfried Schadows Aufsätze, Briefe und Werke. 2. Auflage. Stuttgart 1890. — Gainsborough als Radierer; in K. u. K. XIV, S. 1. Berlin 1915.

Frieg, W.: Wilhelm Morgner; in Junge Kunst, Bd. 12. Leipzig 1920. — Wilhelm Morgner; in Cicerone XII, S. 489. Leipzig 1920.

Fries, H. de: Industriebaukunst; in W. M. B. V, S. 127. Berlin 1919—20.

Frimmel, Th. v.: Jos. Anton Koch; in Dohmes „Kunst und Künstler des 19. Jahrh." IX. Leipzig 1886.

Fritsch, K. E. O.: Der Kirchenbau des Protestantismus. Berlin 1893.

Fuchs, G.: Wilhelm Trübner. München u. Leipzig 1908.

Führich, L. v.: M. v. Schwind. Leipzig 1871.

Fulcher, F. W.: Life of Thomas Gainsborough. London 1856.

Gabillot, C.: Hubert Robert et son temps; in Artistes célèbres. Paris 1895.

Galland, G.: Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassizismus. Frankfurt a. M. 1890.

Galt, J.: The life, studies and works of B. West. London 1820.

Garnett, R.: William Blake. London 1895.

Garvens-Garvensburg, H. v.: James Ensor. Hannover 1913.

Gau, F. Chr.: Antiquités de la Nubie. (Neuentdeckte Denkmäler in Nubien.) Stuttgart und Paris 1822.

Gauffin, A.: Frihetstidens och Gustavianska Tidens Maleri; in Romdahl und Roosvals Svensk Konsthistoria, S. 374. Stockholm 1913. — Maleriet Från Karl XIV. Johans Tid till och med Karl XV; ebenda, S. 453.

Gauguin, P.: Noa-Noa; in K. u. K. VI, S. 78, 125, 160. Berlin 1908. — Vincent van Gogh; ebenda VIII, S. 579. Berlin 1910.

Gebhardt, K.: Peter Burnitz; in Cicerone IV, S. 384. Leipzig 1912. — Monticelli; ebenda V, S. 59. Leipzig 1913.

Geffroy, G.: L'œuvre de E. Carrière. Paris (1903).

Geiger, L.: Briefe an A. F. Oeser und Nachrichten über ihn; in Z. b. K. XXI, S. 140, 183. Leipzig 1886.

Gensel, J.: Preller. Bielefeld und Leipzig 1904.

Gensel, W.: Die Meister der „paysage intime"; in K. f. A XIX, S. 225. München 1904. — Corot und Troyon. Leipzig und Bielefeld 1906.

Gerstenberg, K.: Die Revolution in der Architektur; in Cicerone XI, S. 255. Leipzig 1919.

Geyser, G. W.: Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1858.

Giese, L.: Schinkels architektonische Schriften. Berlin 1922.

Gilchrist, A.: Life of William Blake. London 1880.

Glaser, C.: Ed. Munch als Graphiker; in K. u. K. XI, S. 570 und XV, S. 530. Berlin 1913. — Munchs Wandgemälde in der Universität zu Christiania; in Z. b. K., N. F. XXV, S. 61. Leipzig 1914. — Edvard Munch. Berlin 1917. — Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert; in K. u. K. XVII, S. 104. Berlin 1919. — Der alte Renoir; in Z. b. K., N. F. XXXI, S. 104. Leipzig 1920.

Gleizes und Metzinger: Du Cubisme. Paris 1913.

Goch-Bonger, J. van: Vincent van Gogh. Briefe an seinen Bruder, deutsch von Leo Klein-Diepold I. II. Berlin 1914.

Gogh, V. van: Briefe; übersetzt von M. Mauthner. Berlin o. J. (1910).

Gold, A.: Skandinavische Ausstellungen; in Cicerone IX, S. 130. Leipzig 1917.

Goldschmidt, E.: Moderne dänische Malerei; in K. f. A. XXVI, S. 409. München 1911.

Goll, J.: Über Kubismus; in Kunstblatt IV, S. 215. Berlin 1920.

Gomez, F.: Historia de la escultura en España. Madrid 1885.

Goncourt, E. und J. de: L'art au XVIII. siècle. 3. Aufl. I, II. Paris 1880, 1882.

Gonse, L.: Eug. Fromentin; in G. B. A. 1878, I, S. 401; II, S. 84; 1879, I, S. 240; II, S. 281; 1880, I, S. 50, 464; II, S. 139, 216, 319, 404. Paris 1878 bis 1880. — Eugène Fromentin: Peintre et écrivain. Paris 1881. — Manet; in G. B. A. 1884, I, S. 133. Paris 1884. — La sculpture française depuis le XIV. siècle. Paris 1895. — Les chefs d'œuvre des musées de France. Paris 1901.

Gori, Fr.: Museum Etruscum. I—III. Florenz 1736—43.

Gosschalk, C.: Odilon Redon; in Z. b. K., N. F. XXII, S. 61. Leipzig 1911.

Göthe, G.: Johann Tobias Sergel. Stockholm 1898. — Skulpturen (in Schweden) under 1700 talet. Tobias Sergel; in Romdahl und Roosvals Svensk Konsthistoria, S. 426. Stockholm 1913.
Gonirand, A.: Monticelli; in Les Peintres Provençaux. Paris 1900.
Goujon, P.: Corot peintre de figures; in G. B. A. 1909, II, S. 469. Paris 1909.
Gower, Lord R.: Die Schätze der großen Gemäldegalerien Englands. I—III. Leipzig 1884—86.
Grabar, J.: Zwei Jahrhunderte russischer Kunst; in Z. b. K., N. F. XVIII, S. 58. Leipzig 1907. — Istorja russka goiskusstra (Russische Kunstgeschichte), Bd. I—V. Moskau 1911—14.
Graber, H.: Max Buri; in D. K. u. D. XXXV, S. 399. Darmstadt 1915. — Cuno Amiet; in Kunstblatt II, S. 252. Berlin 1918. — Jüngere Schweizer Künstler. Basel 1918. — Altherrs Wandgemälde in der Züricher Universität; in K. f. A. XXXIV, S. 258. München 1919. — Schweizer Maler; in Langewiesches Blauen Büchern. Königstein im Taunus u. Leipzig o. J.
Grabowsky, A.: Der Kampf um Böcklin. Berlin 1906.
Graef, B.: Die Wandbilder Ludwig v. Hofmanns und Hodlers in Jena. Jena 1910. — Die künstlerische Welt in Bildern L. v. Hofmanns; in Z. b. K., N. F. XXVIII, S. 133. Leipzig 1917.
Graef, P.: Neubauten in Nordamerika. Berlin o. J. (um 1908).
Graefe, s. Meier-Graefe.
Gramm, J.: Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und ihre Entwicklung. 2 Bände. Freiburg 1912.
Grappe, G.: Constantin Guys. Berlin 1909. — Edgar Degas. Berlin 1909.
Graul, R.: Antoine Jean Gros. Leipzig 1884. — Paul Baudry; in Z. b. K. XXII, S. 1, 65. Leipzig 1887. — Jean F. Millet; ebenda, N. F. II, S. 29. Leipzig 1891. — Die Wandgemälde des großen Saales im Hamburger Rathaus. Leipzig 1909.
Grautoff, O.: Albert Besnard; in K. f. A. XXVII, S. 341. München 1913. — Auguste Rodin. Bielefeld und Leipzig 1908. — Zum Problem der Antike und des Barocks im 17. Jahrhundert in Italien und Frankreich; in Cicerone VII, S. 383. Leipzig 1915. — Formenzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst. Berlin 1919. — Die Sammlung Serg. Stschukin in Moskau; in K. u. K. XVII, S. 83. Berlin 1919.
Grohmann, W., und Th. Däubler: Segall-Katalog. Dresden 1920.
Gronkowski, C.: David et ses élèves; in Burl. M. XXIII, S. 77, 136. London 1913.
Grönvold, B.: Friedrich Wasmann. Leipzig 1915.
Grube, A. W.: Angelika Kauffmann. Bregenz 1889.
Guérin, M.: J. L. Forain lithographe. Paris 1910. — J. L. Forain aquafortiste. Paris 1912.
Guibet, N.: Éloge historique de Mengs. Paris 1781; in Doray de Longrais: Œuvres de M. Mengs. Paris 1782.
Guigou, P.: Ad. Monticelli. Text zu Lanzets Lithographien. Paris 1890.
Gurlitt, C.: Zur Baugeschichte Berlins; in Kunst-Chronik XIX, S. 293, 311. Leipzig 1884. — Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887. — Geschichte des Barockstils und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart 1888. — Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889. — Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1899. 2. Aufl. — Die Baukunst Frankreichs (großes Tafelwerk). Dresden 1896—1901. — Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige. Berlin 1917. — Handbuch des Städtebaues. Berlin 1920.
Haack, Fr.: Die Deutschromantiker in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts; Erlanger Festschrift. Erlangen und Leipzig 1901. — Die Kunst des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl. Eßlingen 1909.
Haberfeld, H.: Ferdinand Hodler; in K. f. A. XXVII, S. 101. München 1912. — G. Klimt; ebenda, S. 173. München 1912.
Habicht, V. C.: Johannes Zick, in der Sala Terrena zu Würzburg; in M. Kw. V, S. 85. Leipzig 1912. — Findlinge zum Thema Goethe und die bildende Kunst; ebenda XI, S. 232. Leipzig 1918.
Hadeln, D. v.: H. Voß u. M. Bernath, Archiv für Kunstgeschichte. Leipzig, seit 1913.
Haendcke, B.: Arnold Böcklin. Hamburg 1890. — Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. Braunschweig 1907. — Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst. Straßburg 1910. — Kulturgeschichtliche Grundlagen der deutschen Malerei; in K. f. A. XXXIII, S. 132, 153, 202, 270 u. 354. München 1913.
Haenel, E.: Zum 100. Geburtstag Ludwig Richters; in K. f. A. XVIII, S. 563. (Ludwig-Richter-Heft.) München 1903. — Fritz Schumachers Krematorium in Dresden; in Dekorative Kunst XX, S. 105. München 1911.
Haenel, E., und Tscharmann, H.: Das Kleinwohnhaus der Neuzeit. Leipzig 1913.
Haenselmann, J. F.: Prof. Paul Bonnatz; in W. M. B. I, S. 205. Berlin 1914—15.
Hagelstam, W.: Axel Gallén. Stockholm 1904.
Hagen, A.: Van Gogh-Mappen. 16 Tafeln. Maréesgesellschaft. München 1919.
Hahr, Aug.: En gustaviansk målare (Peter Krafft d. ä.). Stockholm 1898. — De svenska kungliga lustslotter. Stockholm 1900.
Hamann, R.: Der Impressionismus im Leben und der Kunst. Köln 1907. — Der Impressionismus. Köln 1908. — Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Leipzig und Berlin 1914. — Krieg, Kunst und Gegenwart. Aufsätze. Marburg 1917.
Hamerton, Ph. G.: W. Turner. London 1879.
Hamilton, G.: Gallery of English Artists. London und Paris 1839.
Hammitzsch, M.: Der moderne Theaterbau; in Gurlitts Beiträgen zur Bauwissenschaft. Berlin o. J.
Hancke, E.: Der Nachwuchs der Berliner Sezession; in K. u. K. IX, S. 265. Berlin 1901. — Max Slevogt; ebenda, S. 69. Berlin 1911. — Max Liebermann. Berlin 1914. — Anton Mauve; in K. u. K. XIII, S. 356. Berlin 1915. — Moderne holländische Malerei; ebenda XIV, S. 163. Berlin 1916. — Franz Marc; ebenda XV, S. 205. Berlin 1917.
Hannover, E.: Die jüngsten Strömungen der dänischen Kultur; in Z. b. K., N. F. XIV, S. 299. Leipzig 1903. — Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1907.
Hartlaub, G. F.: Caspar David Friedrich u. die Denkmalsromantik der Freiheitskriege; in Z. b. K. XXVII, S. 201. Leipzig 1916.
Hartmann, Sadakichi: A history of American Art, I—II. Boston 1902.
Hartwig, P.: Hans von Marées Fresken in der Zoologischen Station zu Neapel. Berlin 1909.
Haubach, Th.: Expressionismus; in D. K. u. D. XLV, S. 13. Darmstadt 1919—20.
Hausenstein, W.: Prätorius; in K. u. K. XI, S. 473. Berlin 1913. — Die bildende Kunst der Gegenwart. Stuttgart u. Berlin 1914. — Maler Ph. Helmer; in D. K. u. D. XXXV, S. 189. Darmstadt 1915. — Ferd. Hodler; ebenda XLI, S. 175. Darmstadt 1916. — Albert Weisgerber. Ein Gedenkbuch. München 1918. — Max Pechstein; in D. K. u. D. XLII, S. 265. Darmstadt 1918. — Von München und junger Münchener Plastik; in Cicerone XII, S. 279. Leipzig 1920. — Rubin; in Kunstblatt V, S. 193. Berlin 1921. — Barbaren und Klassiker. München 1922.
Hautecoeur, L.: Le sentimentalisme dans la peinture française au XVIII. siècle; in G. B. A. 1909, I, S. 159, 269. Paris 1909. — Greuze. Paris 1913. — Ferd. Hodler; in G. B. A. 1918, I, S. 335. Paris 1918.
Hazard, N. A., und L. Delteil: Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié de Honoré Daumier. Paris 1904.

Hedberg, T.: Bruno Liljefors; in Z. b. K., N. F. XVI, S. 116. Leipzig 1905. — Richard Bergh. Stockholm 1903.

Heilmeyer, A.: Adolf Hildebrand. Bielefeld u. Leipzig 1902. — Moderne Plastik in Deutschland. Bielefeld u. Leipzig 1903. — Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1907.

Heimann, M.: E. R. Weiß; in D. K. u. D. XXXIX, S. 223. Darmstadt 1917.

Heinersdorf, G.: Die Glasmalerei. Ihre Technik und ihre Geschichte. Berlin 1914.

Henderson, M.: Constable. London 1906.

Henkel, Max D.: Moderne holländische Kunst; in Z. b. K., N. F. XXII, S. 265. Leipzig 1911.

Henriet, F.: Ch. Daubigny et son œuvre. Paris 1878.

Henry, D.: André Derain; in Junge Kunst 15. Leipzig 1920. — Fernand Léger; in Cicerone XII, S. 699. Leipzig 1920. — Maurice de Vlaminck; in Junge Kunst 11. Leipzig 1920.

Hermanin, F.: Angelo Zanellis Skulpturen am Nationaldenkmal in Rom; in Z. b. K., N. F. XIII, S. 149. Leipzig 1912.

Hermann, E.: Der Kampf um den Stil; in K. u. K. IX, S. 102. Berlin 1911.

Herzog, O.: Der Rhythmus in Kunst und Natur. Steglitz 1914.

Heßling, E.: La sculpture belge contemporaine. Berlin und New York 1903.

Heuß, Th.: Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel. München 1918.

Hevesi, L.: Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert I, II. Leipzig 1902—03. — Geschichte der modernen Kunst in Österreich (Gesch. d. mod. Kunst II, III). Leipzig 1903. — Neurussische Malerei; in K. Ch., N. F. XX, S. 113. Leipzig 1908.

Heyck, E.: Anselm Feuerbach. Bielefeld u. Leipzig 1905.

Heymann, W.: Max Pechstein. München 1916. — Renée Sintenis; in D. K. u. D. XXXVIII, S. 192. Darmstadt 1916.

Heyne, H.: Max Klinger im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst. Leipzig 1907.

Hilberseimer, L.: Paul Scheerbart und die Architektur; in Kunstblatt III, S. 271. Potsdam 1919.

Hilberseimer, L., und Rusker Udo: Amerikanische Architektur; in K. u. K. XVIII, S. 537. Berlin 1920.

Hildebrand, A.: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1893.

Hildebrandt, E.: Friedrich Tieck. Leipzig 1906. — Die Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich, Deutschland u. England. 1. Buch: Frankreich; in Burgers „Handbuch der Kunstgeschichte". Berlin-Neubabelsberg 1910.

Hildebrandt, H.: Hans Brühlmann; in Z. b. K., N. F. XXI, S. 295. Leipzig 1910. — Der Platanenhain. Ein monumentales Werk Hoetgers. Berlin 1915. — Franz Marc; in D. K. u. D. XXXIX, S. 159. Darmstadt 1916—17. — Josef Ebertz; in K. f. A. XXXIII, S. 329. München 1918.

Hind, L.: Turner. Berlin 1910.

Hinrichs, W. Th.: Carl Gotthard Langhans, ein schlesischer Baumeister. Straßburg 1909.

Hittorff, J. J.: Architecture polychrome chez les Grecs. Paris 1830.

Hittorf, J. J., u. Zanth, L.: Les antiquités inédites de l'Attique. Paris 1832. — Restitution du temple d'Empedocle à Selinunte ou l'architecture, polychrome chez les Grecs. Paris 1851.

Hoeber, F.: Peter Behrens. München 1913. — Die Aufgaben der Gegenwart; in Cicerone XI, S. 320. Leipzig 1919. — Die Vergeistigung einer Industriestadt (Offenbach); ebenda, S. 467. Leipzig 1919. — Persönlichkeit und Volkstum in der Baukunst der Gegenwart; ebenda, S. 76. Leipzig 1919.

Hoetger, B.: Der Bildhauer und der Plastiker; in Cicerone XI, S. 165. Leipzig 1919.

Hoff, J. F.: Adr. Ludwig Richter. Dresden 1871.

Hoffmann, Cam.: Anmerkungen zu vier tschechischen Malern; in Kunstblatt IV, S. 38. Berlin 1920.

Hoffmann, L.: Neubauten der Stadt Berlin. 6 Bde. Berlin 1902—07.

Hofmann, F. H.: Frankentaler Porzellan. München 1911. 2 Bände.

Hofmann, J.: Francisco de Goya; Katalog seiner graphischen Werke. Wien 1907.

Hofmann, Vladislaw: Unser Erbe aus verflossenen Jahrhunderten; in Kunstblatt IV, S. 44. Berlin 1920.

Hofmann, W.: Simon Benedikt Faistenberger. Berlin 1914.

Hofstede de Groot, C.: Ary Scheffer. Berlin 1870.

Höhn, H.: Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei (18.—19. Jahrhundert). Straßburg 1909.

Holitscher, A.: Utopistische Architektur; in Kunstblatt IV, S. 239. Potsdam 1920.

Holland, H.: M. von Schwind. Stuttgart 1873.

Holmes, C. J.: Constable. London 1901—02.

Horrisse, H.: L. Boilly. Paris 1899.

Hourticq, L.: Geschichte der Kunst in Frankreich. Stuttgart 1912.

Hourticq, L., J. Laran et G. Le Bas: Manet et l'Art de notre temps. Paris 1912.

Howitt, M.: Friedrich Overbeck. Deutsch von Fr. Binder. Freiburg i. B. 1886.

Hübner, F. M.: Die neue Malerei in Holland. Leipzig 1921. — Lodewijk Schelfhout; in Junge Kunst, Bd. 28. Leipzig 1922.

Hübner, J.: Wilhelm von Schadow. Bonn 1869.

Hubrand, E.: Meissonier. New York 1899.

Hunt, W. H.: Pre-Raphaelitism. London 1906.

Huysmans, K.: Certains (auch Chéret). Paris 1891.

Hymans, H.: Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1906.

Immerzeel, C.: De levens en werken der vlaamsche en hollandsche Kunstschilders. Amsterdam 1842—43.

Inwood, H. W.: The Erechtheion at Athens. London 1827.

Isham, S.: The History of American Painting. New York 1905.

Jakstein, W.: Fritz Högers Arbeiten und ihr Einfluß in Hamburg; in W. M. B. I, S. 120. Berlin 1914—15.

Jal, A.: Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. 2. Aufl. Paris 1872.

Jamot, P.: Le Théâtre des Champs-Élysées; in G. B. A. 1913, I, S. 261, 291. Paris 1913. — Maurice Denis; ebenda 1911, II, S. 5; 1913, I, S. 261—294. Paris 1911—13.

Janitschek, H.: Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

Jansmann, A.: Heinrich Straumer; in W. M. B. I, S. 493. Berlin 1914—15. — Paul Rößler; in D. K. u. D. XXXIX, S. 273. Darmstadt 1916—17.

Jean, R.: Jean Marchand. Paris 1920.

Jeannet, Cl.: Hippolyte Flandrin. Sa vie et son œuvre. Marseille 1866.

Jessen, J.: Rossetti. Bielefeld und Leipzig 1905. — Präraphaelismus; in Muthers „Kunst". Berlin 1906.

Jollos, W.: Paul Klee; in Kunstblatt III, S. 225. Berlin 1919.

Jonghe, J. de: Die holländische Landschaftsmalerei. Berlin 1905.

Jordan, M.: B. Genelli. Leipzig 1869. — Katalog der königlichen Nationalgalerie I, II (Künstlerbiographien). Berlin 1883. — Geselschap. Bielefeld u. Leipzig 1906.

Jordan, M., und Dohme, R.: Das Werk Adolf Menzels. München 1885—1905.

Joseph, D.: Geschichte der Baukunst I, II, III, 1, 2. Leipzig (1902—09).

Jouin, H.: David d'Angers; in G. B. A. 1877, I, S. 449. Paris 1877. — Maitres contemporains. Paris 1887. — Jacques Saly, sculpteur du roi de Danemark; in G. B. A. 1895, I, S. 497. Paris 1895.

Justi, K.: Raphael Mengs; in Preußischen Jahrbüchern XXVIII. Berlin 1871. — Winckelmann und seine Zeitgenossen. 1. Aufl. Leipzig 1866—72; 2. Aufl. Leipzig 1898.

Justi, L.: Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert (Amtliche Veröffentlichungen der Nationalgalerie). Berlin 1919. — Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Berlin 1920.

Kahn, G.: Louis Legrand. Berlin 1909.

Kaiser, H.: Die Kunst Max Beckmanns. Berlin 1913.

Kalkschmidt, E.: Albert Welti; in Z. b. K., N. F. XXIV, S. 49. Leipzig 1913. — Neue Baukunst in München; in W. M. B. I, S. 16. Berlin 1914—15.

Kammerer, Fr.: Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert. Berlin 1909.

Kämmerer, L.: Die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1886.

Kandinsky, W.: Über das Geistige in der Malerei. München 1912. — Selbstbiographie; deutsch, München 1913; russisch, Moskau 1919.

Kandinsky, W., und Franz Marc: Der blaue Reiter. München 1912.

Kassirer, K.: Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Kunsttheoretik von 1650—1780 (Dissert.). Berlin 1909.

Kassner, R.: Die Mystik, die Künstler und das Leben. Leipzig 1900.

Kay, Ch.: Barye, Life and works. New York o. J.

Kehrer, H.: Goyas Proverbios. München 1920. — Goyas „Desastros della Guerra". München 1920.

Kern, G. J.: Karl Blechen in Berlin; in M. Kw. II, S. 454. Leipzig 1909. — Karl Blechen. Berlin 1910. — Albert Hertel; in Z. b. K., N. F. XXXI, S. 277. Leipzig 1920. S. auch Aubert.

Kern, G. J., und Uhde-Bernays: Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. Berlin 1911. — Aus Menzels Jugend; in M. Kw. IX, S. 381. Leipzig 1916.

Kieser, R.: Henri Rousseau; in K. u. K. XI, S. 218. Berlin 1918.

Kingsley, Rose G.: A History of French Art von 1100 bis 1899. London, New York und Bombay 1899.

Kirchner, E. L.: Glaubensbekenntnis; in Kunstblatt III, S. 168. Berlin 1919.

Kirstein, G.: Das Leben Adolph Menzels. Leipzig 1919. 2. Aufl. 1921.

Klein, R.: Max Klinger (Moderne Essays, 27). Berlin 1903. — Lovis Corinth; in „Kunst d. Gegenw." I, Bd. 1, Berlin (1908). — Fritz Böhle; ebenda I, Bd. 5. Berlin (1909). — Oberländer und Schwind. Berlin 1910. — Aubrey Beardsley (in Muthers „Kunst" V). Berlin o. J. — Futuristen; in D. K. u. D. XXX, S. 274. Darmstadt 1912.

Klein-Diepold: Waldemar Rösler; in D. K. u. D. XL, S. 53. Darmstadt 1917.

Kleinmayr, H. von: Die deutsche Romantik und die Landschaftsmalerei. Straßburg 1912.

Klinger, M.: Malerei und Zeichnung. 2. Aufl. Leipzig 1895. 3. Aufl. 1899.

Klingsor, Tristan L.: Charles Guérin. Paris 1920.

Kloeppel, E.: Friderizianischer Barock. Leipzig 1908.

Klopfer, P.: Weinlig und seine Zeit. Berlin o. J. Dissertation. — Von Palladio bis Schinkel. Eßlingen 1911.

Klossowski, E.: Die Maler von Montmartre (Willette, Steinlen Toulouse-Lautrec, Léandre). Berlin 1903; 2. Aufl. 1907. — Honoré Daumier. Berlin 1908.

Klumpke, Anna: Rosa Bonheur. Sa vie et son œuvre. Paris o. J. (um 1909).

Knackfuß, H.: Ad. von Menzel (in Knackfuß' Künstlermonographien). 7. Aufl. Bielefeld und Leipzig 1906.

Knight, J.: The Life of D. G. Rossetti. London o. J.

Köbke, J.: De Danske Kirkebygninger. 2. Aufl. Kopenhagen 1898.

Koch, D.: Ludwig Richter. Stuttgart 1903. — Cornelius. Stuttgart 1905.

Koch, H.: Sächsische Gartenbaukunst. Berlin 1910.

Koch, Jos. Ant.: Les Argonautes etc. par A. J. Carstens, gravés par Jos. Koch. Rom 1799.

Köhler, E.: Edmond und Jules Goncourt: Die Begründer des Impressionismus. Leipzig 1911. — Studien zum Impressionismus der Brüder Goncourt. Dissertation. Marburg a. d. Lahn 1911.

Kohte, J.: Die Baukunst des klassischen Altertums und ihre Entwicklung in der mittleren und neueren Zeit. Braunschweig 1915.

Königswinter, s. Müller.

Konijnenburg, W. van: Die ästhetische Idee. Haag 1916.

Konnerth, H.: Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers. Eine Darstellung der Gesetzmäßigkeit der bildenden Kunst. München und Leipzig 1909.

Konody, P. G.: Walter Crane. London 1902.

Koppen, A.: Die moderne Malerei in Deutschland. Bielefeld und Leipzig 1902.

Kraemer, P.: Axel Gallén; in K. f. A. XXXIII, S. 77. München 1918.

Kramm, Chr.: De levens en werken der vlaamsche en hollandsche Kunstschilders (Fortsetzung von Immerzeel). Amsterdam 1857—64.

Krebs, S.: Ph. O. Runges Entwicklung unter dem Einfluß Tiecks. Straßburg 1909.

Kreitmaier, J. (S. J.): Beuroner Kunst. Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik. Freiburg i. B. 1904.

Krohg, Chr.: Seine Zeichnungen mit Text. Christiania 1892.

Krohn, R.: Schenaus Leben und Wirken. Großschönau 1906.

Kroof, L.: Architektur der Niederlande. s'Gravenhage 1907.

Kügelgen, C. v.: Gerhard v. Kügelgen als Porträt- und Historienmaler. Leipzig 1901.

Kuhn, A.: Die neuere Plastik. München 1921.

Kuhn, G.: Peter Cornelius. Berlin 1921.

Kühn, P.: Max Klinger. Leipzig 1907.

Kullberg, E. F.: Maler Arthur Illies; in D. K. u. D. XLI, S. 271. Darmstadt 1918.

Kunstwart (herausgegeben von Ferd. Avenarius): Richter-Mappe. München 1902. — Millet-Mappe. München 1906. — Liebermann-Mappe. München 1907. — Meunier-Mappe. München 1907. — Spitzweg-Mappe. München 1908. — Schwind-Mappen. München 1902 u. 1904. — Boehle-Mappe. München 1910.

Küppers, P. E.: Emil Nolde; in Kunstblatt II, S. 324. Berlin 1918. — Paula Modersohn; ebenda, S. 65. Berlin 1918. — Der Kubismus. Leipzig 1920.

Kurth, W.: Franz Metzner; in D. K. u. D. XLIV, S. 3. Darmstadt 1919. — W. Lehmbruck; in K. f. A. XXXV, S. 145. München 1920.

Kurz, L. R. v.: Joseph Ritter von Führich (Gymnasialprogramm). Graz 1902.

Kurzwelly, J.: Giuseppe Ceracchi; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon VI, S. 287. Leipzig 1912.

Laban, F.: H. F. Füger, der Porträtminiaturist; im Jahrb. Pr. K.-S. XXVII, S. 3. Berlin 1906.

Lachmann, J.: Karl Strathmann; in D. K. u. D. XL, S. 297. Darmstadt 1917.

Lafond, P.: L'art décoratif et le Mobilier sous la République et l'Empire. Paris 1900.

Lafont de Saint-Yenne: Réflexions sur quelques courses de l'état present de la peinture en France. Les Haye (Paris) 1747. — L'ombre du grand Colbert etc. Paris 1752.

Lagrange, L.: Joseph Vernet. Paris 1864.

Lalaing, E. de: Les Vernet, Gericault et Delaroche. Paris 1887.

Lamborn, R. H.: Mexican Painting and Painters. New York 1891.

Lambotte, P.: L'œuvre de A. Stevens. Antwerpen und Brüssel 1907. — H. Evenepoel. Brüssel 1909.

Lami, Stanislas: Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du moyenage au règne de Louis XIV. Paris 1898. — Dasselbe, sous le règne de Louis XIV. Paris 1906. — Dasselbe, au XVIII. siècle. Paris 1910.

Lamprecht, K.: Deutsche Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts; in seiner Deutschen Geschichte Bd. VIII, X, XI. Berlin 1906 und 1909.

Lance, A.: Dictionnaire des architectes français. Paris 1873ff.

Landridge, J.: W. Blake. London 1904.

Landsberger, F.: Wilhelm Tischbein. Leipzig 1908. — Impressionismus und Expressionismus. Leipzig 1909. — Hans Poelzig; in Kunstblatt III, S. 109. Berlin 1919.

Lang-Danoll, H.: Moyssey Kogan; in D. K. u. D. XXV, S. 324. Darmstadt 1909—10. — Englische Landhäuser; ebenda XXXI, S. 163. Darmstadt 1913.
Lange, J.: Thorwaldsens Darstellung des Menschen; deutsch von M. Mann. Berlin 1894. — Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst usw.; herausgegeben von P. Köbke, übersetzt von M. Mann. Straßburg 1903.
Lange, K., s. Pauli.
Langewiesche, K. R.: Dänische Maler (Bildtafeln). Düsseldorf und Leipzig o. J.
Lanoë, G., usw.: Histoire de l'école française du paysage etc. Paris 1901.
Laske, F.: Der ostasiatische Einfluß auf die Baukunst des Abendlandes im 18. Jahrhundert. Berlin 1909.
Laugier, M. A.: Essai sur l'architecture. Paris 1753.
Laurin, K. G.: Karl Larsson; in Z. b. K., N. F. XV, S. 18. Leipzig 1904.
Lauterbach, A.: Warschauer Klassizismus des 18. Jahrhunderts; in Z. b. K., N. F. XXVII, S. 33. Leipzig 1917.
Lawrence, H. W., und **Dighton, B. L.:** French Line Engravers of the late XVIII. century. London 1910.
Lázár, Béla; Die Maler des Impressionismus. Sechs Vorträge. Leipzig 1913. — Die Meister des Impressionismus. Leipzig und Berlin 1913. — Studien zur Kunstgeschichte. Wien 1917.
Lechevalier-Chevignard: Les styles français. Paris 1892.
Leclerc, J.: Alf. Sisley; in G. B. A. 1899, I, S. 227. Paris 1889.
Le Fauconnier, s. Fauconnier, Le.
Lefort, P.: Francisco Goya. Paris 1877. — Th. Ribot; in G. B. A. 1891, II, S. 298. Paris 1891.
Lehnert, G.: Das Porzellan. Bielefeld und Leipzig 1902.
Lehnert, G. (in Verbindung mit W. Behncke, W. Braun, M. Dreyer, O. v. Falke, J. Folnesics, O. Kümmel, Erich Pernice und G. Swarzenski): Illustr. Geschichte des Kunstgewerbes. Berlin o. J.
Lehrs, M.: Klingers Brahmsphantasie; in Z. b. K., N. F. VI, S. 113. Leipzig 1895. — Arnold Böcklin. München 1897. — Hans Thoma; in Graphische Künste. Wien 1900. — Toni Stadler; im „Jahrbuch Dresdener Kunst". Dresden 1905.— Karl Stauffer-Bern. Radierungen und Stiche. Dresden 1907. — Forain; in Graphische Künste, XXXIV, S. 9. Wien 1910. — Carlos Grethe; in Z. b. K., N. F. XXIV, S. 180. Leipzig 1913.
Leisching, E.: Die Bildnisminiatur in Österreich von 1750 bis 1850. Wien 1907.
Leistikow, W.: Anders Zorn; in Z. b. K., N. F. XV, S. 1. Leipzig 1904.
Leitschuh, F.: Die Familie Preisler und Matthias Tuscher. Leipzig 1886.
Lemonnier, C.: Histoire des Beaux Arts en Belgique. Brüssel 1881, 2. Aufl. 1887. — Les peintres de la vie. Paris 1888. — Constantin Meunier. Paris 1904. — L'école belge de peinture (1830—1905). Brüssel 1906. — Alfred Stevens et son œuvre. Brüssel 1906. — Emile Claus. Brüssel 1908.
Lemonnier, H.: Carle et Horace Vernet. Paris 1864. — Gros. Paris 1905.
Lenoir, A.; Musée de monuments français. 5 Bände. Paris 1800—1806.
Lenormand, Ch.: François Gérard. Paris 1847.
Leprieur, P.: Charles Jacque; in G. B. A. 1894, II, S. 468. Paris 1894.
Le Roy, J. D.; Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce. Paris 1758.
Leslie, Ch. R., und **Taylor, Tom:** Life and Times of Sir Joshua Reynolds. London 1865. — Letters of John Constable. London 1876.
Lespinasse, P.: L'art français et la Suède de 1637—1816. Paris 1913.
Levertin, O.: Niklas Lafrensen d. y. Stockholm 1899. — Gustav Lundberg. Stockholm 1902. — Roslin. Stockholm 1901.
Lévy, s. Benoit-Lévy.
Leyland, J.: Gardens old and new. London 1908.
Lichtenberg, R. v., und **Jaffé, E.:** Hundert Jahre römisch-deutscher Landschaftsmalerei. Berlin o. J.
Lichtwark, A.: Hermann Kaufmann und die Kunst in Hamburg 1800—1850. München 1893. — Philipp Otto Runge; Pflanzenstudien mit Schere und Papier. Hamburg 1895. — Die Seele und das Kunstwerk; Böcklinstudien. Berlin 1899. — Julius Oldach. Hamburg 1899. — Aus Philipp Otto Runges Jugend; Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Hamburg 1904.
Liebermann, M.: Degas; in Pan IV, Heft 3. Berlin 1899. — Jozef Israels; in Z. b. K. XII, S. 145. Leipzig 1901. — Die Phantasie in der Malerei. Berlin 1911. — Empfindung und Erfindung in der Malerei; in K. u. K. IX, S. 415. Berlin 1911. — Willy Jäckel; in D. K. u. D. XLV, S. 261. Darmstadt 1919—20.
Linde, B. de: Einar Jonsson; in Studio LVIII, S. 245. London 1913.
Linde, M.: Edvard Munch und die Kunst der Zukunft. Berlin (1903).
Lindgreen, G.: Svenska Kyrkor. Stockholm 1895.
Locquin, J.: L'art français à la cour de Mecklenbourg au XVIII. siècle; in G. B. A. 1906, II, S. 301. Paris 1906. — La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Paris 1913.
Loga, V. v.: Francisco Goya. Berlin 1903. — Die spanische Plastik; in L. Justis Geschichte der Kunst. Berlin 1910. — S. auch Beruete.
Lohmeyer, K.: Die Pläne Nicolaus de Pigages zum Residenzschloß zu Karlsruhe; in M. Kw. IV, S. 452. Leipzig 1911.
Loosli, C. A.: Ferdinand Hodler. Textband und Tafelband. Zürich 1919.
Looström, L.: Den svenska konstakademien 1735—1875. Stockholm 1887.
Lostalot, A. de: Louis Knaus; in G. B. A. 1882, I, S. 219, 310. Paris 1882. — Exposition des œuvres de Claude Monet; ebenda 1883, I, S. 342. Paris 1883.
Lübbecke, Fr.: Aug. Macke; in Kunstblatt IV, S. 289. Berlin 1920.
Lübke, W.: Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.
Lücke, H.: Carstens; in Dohmes „Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts" VI. Leipzig 1886. — Die Kunstakademie. Sonderabdruck aus Rains „Encyklopädischem Handbuch der Pädagogik".
Lund, E. F. S.: Danske malede Porträter I—X (wird fortgesetzt). Kopenhagen 1895—1910.
Lüthgen, G. E.: Ausstellung Pablo Picasso in Köln; in D. K. u. D. XXXII, S. 179. Darmstadt 1913. — Heinrich Nauen; in Kunstblatt I, S. 363. Berlin 1917.
Lutzhöft, R.: Neue dänische Architektur; in K. u. K. XIII, S. 496. Berlin 1915.
Lux, A.: Otto Wagner. München 1914. — Gust. Klimt; in D. K. u. D. XLI, S. 396. Darmstadt 1918. — In memoriam Otto Wagner; ebenda XLII, S. 198. Darmstadt 1918.
Mac Kay, W. D.: The Scotish School of painting. London 1906.
Maaß, E.; Goethe und die Antike. Berlin 1912.
Mach, E. v.: George Grey Barnard; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon II, S. 508. Leipzig 1908.
Mächler, M.: Zum Problem der Wolkenkratzer; in W. M. B. V, S. 191. Berlin 1920—21.
Mackowsky, H.: Das Friedrichsforum zu Berlin nach dem Plane von G. W. von Knobelsdorff; in Z. b. K., N. F. XXI, S. 15. Leipzig 1916. — H. Gentz, ein Berliner Baumeister um 1800; ebenda XXVIII, S. 58. Leipzig 1917. — S. auch Schütz, Wolfg.
Madsen, K.: Kunstens Historie i Danmark. Darin: Malerkunst i det 17 Aarhundrede; Beilage zur Zeitschrift „Kunst". Kopenhagen, seit 1900—1907. — Joachim Skovgaards Wandgemälde im Dom zu Viborg. Kopenhagen 1912.
Maffei, S.: Verona illustrata I, II. Verona 1739—41.

Magni, B.: Storia dell'Arte italiana I—III. Rom 1902.
Maindron, E.: Les affiches illustrées; in G. B. A. 1884, II, S. 419, 535. Paris 1884.
Malamani, V.: Antonio Canova. Mailand 1911.
Malone, Edm.: The literary works of Sir Josuah Reynolds. London 1794. 7. Ausgabe 1824. Neue Ausgaben von H. W. Bachey. London 1846 und 1851.
Manifeste des peintres futuristes. Mailand 1910.
Mann, R.: Gabriel Max. Leipzig 1890.
Manteuffel, K. Zoege von: Die Ausstellung der freien Sezession in Berlin; in K. f. A. XXXX, S. 465. Berlin 1914.
Mantz, P.: Charles Gleyre; in G. B. A. 1875, I, S. 233, 404. Paris 1875. — Gustave Courbet; ebenda 1878, I, S. 514, II, S. 17. Paris 1878. — La Caricature moderne; ebenda 1888, I, S. 286. Paris 1888. — Léon Cogniet; ebenda 1881, I, S. 33. Paris 1881. — La peinture française. Paris 1897.
Marc, F., s. Kandinsky.
Marcel, H.: Chassériau. Paris 1911.
Marchal, E.: La sculpture et l'orfèvrerie belge. Brüssel 1895.
Marguillier, A.: Charles Marie Dulac; in G. B. A. 1899, I, S. 325. Paris 1899.
Marillier, H. C.: D. G. Rossetti. London 1902.
Marionneau, Ch.: Victor Louis, Architecte du Théâtre de Bordeaux. Bordeaux 1881.
Marius, G. H.: Die holländische Malerei im 19. Jahrhundert; deutsch von H. Koßmann Kliver. Berlin 1906.
Martersteig, M.: Giovanni Segantini. 2. Aufl. in Muthers „Kunst" XXI. Berlin, nach 1900.
Martin, D. W.: Albert Neuhuijs Leben und Kunst. Amsterdam 1915.
Marzynski, G.: Die Methode des Expressionismus. Leipzig 1921.
Matthäi, A.: Moritz v. Schwind. Kiel 1904. — Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert. Leipzig u. Berlin 1914.
Mauclair, C.: Eugène Delacroix. Paris 1909.
Mauthner, F.: Tote Symbole. Kiel 1892.
Mayer, A.: Der Maler M. J. Schmidt (Kremser Schmidt). Wien 1879.
Mayer, A. L.: Geschichte der Spanischen Malerei. I, II. Leipzig 1913. — Bildnisse aus dem Kreise des jungen Goya; in M. Kw. VII, S. 385. Berlin 1914. — Edwin Scharff; in Kunstblatt II, S. 260. Berlin 1918. — Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. München 1918. — Toni Stadler; in K. u. K. XVI, S. 71. Berlin 1918.
Mayr, J.: Wilhelm Leibl. Berlin 1907. 1914. — Leibl und Courbet; Leibl und Sperl; in K. u. K. V, S. 25, 325. Berlin 1907.
Meier-Graefe, J.: Manet und sein Kreis. Berlin 1903. — Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst, I—III. Stuttgart 1904. — Der Fall Böcklin. Stuttgart 1905. — Der junge Menzel. Leipzig 1906. — Hans von Marées. München 1909. — Spanische Reise. Berlin 1910. — Paul Cézanne. München 1910. — Courbet und Corot. Leipzig 1905. — Renoir. München 1911. — Vincent van Gogh. München 1910. — Eugène Delacroix, Beiträge zu einer Analyse. München o. J. (um 1913). — Wohin treiben wir? Berlin 1913. — Edouard Manet. München 1917. — Cézanne und sein Kreis. München 1918. — Delacroix und Géricault in den Drucken der Marées-Gesellschaft. München 1919. — Max Beckmann (Gesichte). München 1919. — Degas. München 1920. — Venedig im 18. Jahrhundert. München 1920. — Vinc. van Gogh. München 1910; große Ausgabe: Vincent van Gogh. München o. J. (1921).
Meißner, F. H.: Klingerwerk. München 1897. — Franz Stuck. Leipzig 1900. — Hans Thoma. Leipzig 1900. — F. v. Uhde. Berlin 1900. — Ad. v. Menzel. Berlin 1902. — Richard Müller. Dresden 1922.
Meldahl, F.: Denkmäler der Renaissance in Dänemark. Berlin 1888. — Die Frederikskirche zu Kopenhagen. Kopenhagen 1897.
Mengs, A. R.: Schriften; s. Azara; Fed. Guibal, Prange.
Merten, J.: Catalogue de l'œuvre peint et dessiné de J.-B. Greuze. Paris 1908.
Mesnil, J.: Henry van de Velde en her Théâtre des Champs Elysées de Paris; in Onze Kunst XXV, 2, S. 117. Amsterdam 1914.
Metzinger, s. Gleizes.
Meyer, A. G.: Canova. Bielefeld u. Leipzig 1898. — Reinhold Begas. Bielefeld und Leipzig 1901.
Meyer, J.: Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig 1867.
Meyer, P. J., und Steinacker: Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig. Wolfenbüttel 1906.
Meyer, R.: Die beiden Canaletti. Dresden 1878.
Meyer, R. A.: Maurice Denis; in Z. b. K., N. F. XVII, S. 211. Leipzig 1919.
Meyer-Riefstahl, R.: Paul Gauguin; in D. K. u. D. XXVII, S. 109. Darmstadt 1911.
Mianschow, W.: Die Wandgemälde Joachim Skovgaards im Dom zu Viborg; in K. f. A. XXVIII, S. 181. München 1913.
Michaelis, Karin: Der tolle Kokoschka; in Kunstblatt II, S. 361. Berlin 1918.
Michael, W.: Die Anfänge der englischen Porträtmalerei; in Z. b. K., N. F XV, S. 83. Leipzig 1904.
Michel, Edm.: Les Tischbein. Lyon 1881.
Michel, Em.: J. Fr. Millet. Paris 1865.
Michel, W.: Leo Putz. Leipzig 1908. — Das Teuflische und Groteske in der Kunst. München 1911. — H. v. Zügel; in D. K. u. D. XXVIII, S. 3. Darmstadt 1911. — Neue Gemälde von Carl Schwalbach; ebenda XLIV, S. 3. Darmstadt 1919.
Michiels, A.: Histoire de la peinture flamande, I—X. 2. Aufl. Paris und Brüssel 1865.
Milizia, F.: Principia di architettura civile. Bassano 1785.
Millais, J. G.: Life of Sir John Everett Millais. London 1899.
Modersohn-Becker, Paula: Eine Künstlerin. Briefe und Tagebücher. Hannover 1917.
Mohn, P.: Ludwig Richter. Bielefeld und Leipzig 1906.
Molins, Elias de: Diccionario de escritores y artistas catal. del siglo XIX. Barcelona 1889.
Moller, G.: Denkmäler der deutschen Baukunst. Darmstadt 1815—21.
Möller van den Bruck; Der preußische Stil. München 1916.
Mollett, J. R.: The Painters of Barbizon. London 1890.
Mommeia, L.: Ingres. Paris 1903.
Mongré, P.: Max Klingers Beethoven; in Z. b. K., N. F. XIII, S. 181. Leipzig 1902.
Monkhouse, C.: W. Turner. London 1879. — The Earlier English Painters in Watercolour. London 1898.
Moreau, A.: Decamps et son œuvre. Paris 1869.
Moreau-Nélaton, E., s. Robaut, A.
Morice, Ch.; Paul Gauguin. Paris 1919.
Morice, Ch., und P. Gauguin: Noa-Noa. Paris 1900. 2. Aufl. 1906.
Monreau, A.: Les Moreaux; in Artistes célèbres. Paris o. J.
Mourey, G.: Albert Besnard. Paris 1906
Müller, G. O.: Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des vorigen Jahrhunderts. Dresden 1895.
Müller, H.: Wilhelm Kaulbach. Berlin 1893.
Müller, S.: Nordens Billedkunst. Kopenhagen (1906).
Müller von Königswinter, Wolfg.: Düsseldorfer Künstler. Leipzig 1854. — Alfr. Rethel. Leipzig 1863.
Müller-Wülckow, W.: Vom Werden architektonischer Form (H. Poelzig); in Kunstblatt III, S. 120. Berlin 1919.
Muther, R.: A. Graff. Leipzig 1881. — Geschichte der Malerei des XIX. Jahrhunderts, I—III. München 1893 bis 1894. — Geschichte der englischen Malerei. Berlin 1903. — Courbet. Berlin 1908. — Geschichte der Malerei, I—III. Leipzig 1909. — Ein Jahrhundert französischer Malerei. Berlin 1901.
Muthesius, H.: Die englische Baukunst der Gegenwart.

Leipzig 1900—02. — Die neuere kirchliche Baukunst in England. Berlin 1901. — Der Kirchenbau der englischen Sekten. Halle a. d. S. 1902. — Das englische Haus. Berlin 1904/05; 2. Auflage 1908. — Landhäuser von Hermann Muthesius. München 1912. — Die deutsche Form. Stuttgart 1916. — Deutsches Bauschaffen nach dem Kriege; in W. M. B. II, S. 189. Berlin 1915—16.

Neitzel, L. H., und Arp, H.: Neue französische Malerei. Leipzig 1913.

Neumann, C.: Der Kampf um die neue Kunst. Berlin 1896.

Neumann, W.: Baltische Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Riga 1902.

Niemeyer, W.: Malerische Impression und koloristischer Rhythmus. Beobachtungen über Malerei der Gegenwart. Düsseldorf 1910. — Bildhauer R. Luksch in Hamburg; in D. K. u. D. XXXIX, S. 123. Darmstadt 1912.

Nikolsky, W. A.: Peinture russe. St. Petersburg 1906.

Noack, Fr.: Deutsches Leben in Rom. Stuttgart u. Berlin 1907. — Marco Benefial. Ein Bahnbrecher des Klassizismus; in M. Kw. XII, S. 125. Leipzig 1919.

Nolhac, P. de: Nattier, Peintre de la Cour de Louis XV. Paris 1910 (verbesserte kleine Ausgabe des Buches von 1905). — J. H. Fragonard. Paris 1907.

Nonn, K.: Chr. W. Tischbein. Maler und Architekt. Straßburg 1913.

Norden, J.: J. J. Repin; in Z. b. K., N. F. III, S. 103. Leipzig 1892. — Von russischer Kunst; ebenda, N. F. VI, S. 123, 153. Leipzig 1895.

Nordensvan, G.: Svensk konst och svenska konstnärer i det 19. de århundratet I, II. Stockholm 1892. — Schwedische Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1904. — Sveriges konst från 1700 talets slut till 1900 talet sborjan. Stockholm 1904.— Pariser svenskarne; in Romdahl und Roosvals Svensk Konsthistoria, S. 481. Stockholm 1913.

Novitzky, A. P.: Geschichte der russischen Kunst (russisch), I—II. Moskau 1903.

Noyes, A.: William Morris. London 1909.

Oechelhäuser, A. v.: Aus Anselm Feuerbachs Jugendjahren. Leipzig 1905.

Oertel, R.: Francisco de Goya. Bielefeld u. Leipzig 1907.

Oettingen, W. v.: Daniel Chodowiecky. Berlin 1895. — Ausgewählte Zeichnungen Chodowieckys. Berlin 1907. — Goethe und Tischbein. Weimar 1910. — R. Schuster-Waldaus Wandgemälde im Reichstagsgebäude; in K. f. A. XXV, S. 284. München 1911.

Oldenbourg, R.: Joh. Chr. Reinhart; in Z. b. K. XXVIII, S. 104. Leipzig 1917. — Maria Caspar-Filser; in K. f. A. XXXIII, S. 391. München 1918.

Ombiaux, M. des: Victor Rousseau. Paris 1904.

Oppermann, A.: Ernst Rietschel. Leipzig 1863.

Orley, R.: Otto Wagners Persönlichkeit; in Bildende Künste II, S. 23. Wien 1919.

Osborn, M.: Eugen Bracht. Bielefeld und Leipzig 1909. — Berlin (Berühmte Kunststätten 43). Leipzig 1909. — Das 19. Jahrhundert; in A. Springers Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Aufl., Leipzig 1909. 6. Aufl. 1920. — Emil Orlik; in Z. b. K., N. F. XXI, S. 201. Leipzig 1910. — Fr. Kallmorgen; in K. f. A. XXV, S. 411. München 1910. — Franz Krüger. Bielefeld und Leipzig 1910. — Architekt G. K. Kaufmann; in D. K. u. D. XXVIII, S. 25. Darmstadt 1911. — Franz Metzner; in K. f. A. XXXIII, S. 161. München 1918. — Berliner Sezessionsplastik; in D. K. u. D. XLV, S. 293. Darmstadt 1919—20. — Bearbeitung des 5. Bandes der 7. Aufl. von Springers Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1920. — Ed. Munch; in K. f. A. XXXV, S. 321. München 1920.

Ossorio y Bernard: Galeria biografica de artistas españoles del Siglo XIX. Madrid 1883—84.

Ostendorf, F.: Sechs Bücher vom Bauen. Theorie des architektonischen Entwerfens. 2. Aufl. Bd. 1—3. Berlin 1914—20.

Österreichische Monarchie in Wort und Bild, Die. I, Wien 1886, XXIV (Schlußband), Wien 1902.

Osthaus, K. E.: Wiener Barock; in K. u. K. XIV, S. 32, 77. Berlin 1916.

Ostini, Fr. v.: Uhde. Bielefeld und Leipzig 1900, 1906. — Wilhelm von Kaulbach. Ebenda 1901. — Hans Thoma. Ebenda 1901. — Böcklin. Ebenda 1904. — Fritz Erler; in der „Kunst" X. München 1908. — Architekt Ino A. Campbell; in D. K. u. D. XXVII, S. 377. Darmstadt 1911. — Hugo Habermann. München 1912. — Albert Keller; in K. f. A. XXIX, S. 361. München 1914.

Passavant, J. D.: Die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853. — Le Peintre-Graveur I—VI. Leipzig 1860—1864.

Pauli, Georg: Ernst Josephson. Stockholm 1910.

Pauli, Gustav: Lenbach; in K. u. K. II, S. 355. Berlin 1904. — Schinkel; ebenda VII, S. 299. Berlin 1909. — Max Liebermann. Stuttgart und Leipzig 1911. — Lovis Corinth; in K. u. K. XI, S. 244. Berlin 1913. Derselbe; ebenda XVI, S. 334. Berlin 1918. — Ph. Otto Runge im Spiegel unserer Zeit; ebenda XIV, S. 433. Berlin 1916. — Werden und Vergehen des Impressionismus; in Z. b. K., N. F. XXX, S. 45. Leipzig 1919. — Paula Modersohn-Becker. Leipzig 1919. — Die Kunst und die Revolution. Berlin 1921. — Raffael und Manet; in M. Kw. I, S. 53. Leipzig 1908.

Pauli, G., und Lange, K.: Vergessene und neuentdeckte Bilder von Gainsborough; in Z. b. K. XVI, S. 14. Leipzig 1905. — Wasmann; in K. u. K. XV, S. 140. Berlin 1917.

Paulus, A.: Die Entwicklung der Münchner Sezession; in K. f. A. XXVIII, S. 326. München 1913.

Paulus, R.: Georg Dillis; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon IX, S. 295. Leipzig 1913. — Dorner, J. C.; Dorner, J. J. d. Ält., Dorner, J. J. d. J.; ebenda, S. 479 ff. Leipzig 1913. — Josef Georg Edlinger; ebenda X, S. 343. Leipzig 1914.

Pechstein, M.: Selbstbiographie; in G. Biermanns M. Pechstein. Leipzig 1919.

Pecht, F.: Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts I—III. Nördlingen 1877, 1879, 1881.

Peerdt, E. de: Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit. Straßburg 1898.

Pennell, E. R. und J.: J. M. Whistler. London 1908.

Pennell, J.: The history of American etching, engraving and illustration. New York und London; in Vorbereitung.

Peraté, A.: Versailles; Nr. 34 der „Berühmten Kunststätten". Leipzig 1906.

Percier, P. F., und Fontaine, Ch.: Recueil de décorations intérieures. Paris 1811.

Pfister, K.: Edw. Scharff; in Cicerone XI, S. 799. Leipzig 1919.

Philipps, C.: Frederick Walker. London 1895.

Picard, M.: Das Ende des Impressionismus. München 1916. — Expressionistische Bauernmalerei. München 1916.

Pidoll, K. v.: Aus der Werkstatt eines Künstlers. Luxemburg 1908.

Pietsch, L.: Knaus. Bielefeld u. Leipzig 1896. — Herkomer. Bielefeld und Leipzig 1901.

Piles, R. de: Abrégé de la vie des peintres. Paris 1699, 2. Aufl. 1715, neue Aufl. Amsterdam 1767. — Œuvres diverses. 2. Aufl. 5 Bände. Paris 1767.

Pillet, Ch.: Madame Vigée — Le Brun. Paris 1890.

Piranesi, G. B.: Antichita Romane I—IV. Rom 1766—1781. — Diverse maniero d'adornare i camini etc. desunte dell' architettura eyprica, etrusca, greca e romana etc. Rom 1769.

Pisko, G., s. Rößler.

Planat, P.: Encyclopédie de l'architecture de la Construction. 6 Text- und 6 Tafelbände. Paris o. J.

Planat, P.: Le style Louis XVI. Paris 1907.

Plietzsch, E.: Ferdinand von Rayski; in K. f. A. XXXIV, S. 229. München 1919.

Poelzig, H.: Architekturfragen; in Kunstblatt I, S. 29. Potsdam 1917.

Pollard, E. F.: Greuze and Boucher. London 1904.

Poncet, J. P.: Hipp. Flandrin. Paris 1864.
Ponten, J.: Alfred Rethel. Stuttgart 1911.
Ponz, A.: Viage de España, I—XVIII. Madrid 1776 bis 1794.
Popp, J.: Martin Knoller. Innsbruck 1905. — Steinle-Mappe. München 1907. — Bruno Paul. München 1916. — Hermann Geibel; in K. f. A. XXXII, S. 433. München 1917.
Portalis, Baron R.: Honoré Fragonard; sa vie, son œuvre Paris 1887.
Posse, H.: Die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts im Berliner Galeriewerk: Die Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin. (Schlußband) Berlin 1906.
Prange, C. F.: Übersetzung der Schriften des A. R. Mengs. I—III. Halle a. d. Saale 1786.
Prell, H.: Fresken im Treppenhause des Schlesischen Museums in Breslau. Berlin 1895 (Text von Janitsch). — Gemälde im Thronsaale des Palazzo Caffarelli zu Rom. Dresden 1899.
Proust, A.: L'art sous la République. Paris 1892.
Pugin, A. W.: Speciment of Gothic Architecture. London 1821. — Contrasts. London 1836. — True principles of pointed or Christian architecture. London 1841. — An Apology for the Revival of Gothic Architecture in England. London 1843.
Pugin, E. W.: Who was the Art architect of the houses of parliament. London 1867.
Quandt, J. G.: Entwurf einer Geschichte der Kupferstecherkunst. Leipzig 1826. — Briefe aus Italien. Gera 1830. — Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise durch Frankreich. Gera 1846.
Quatremère de Quincy, A. Chr.: Dictionnaire d'architecture. Paris 1788. — Canova et ses œuvrages. Paris 1834.
Raczynski, Graf Ath.: Histoire de l'art moderne en Allemagne. 3 Bände. Paris 1836—41.
Ramiro, E.: Fél. Rops. Paris 1905.
Raphael, M.: Das Erlebnis Matisse; in Kunstblatt I, S. 145. Berlin 1917. — Max Pechstein; ebenda S. 153. Berlin 1918. — Ernesto de Fiori; ebenda IV, S. 183. Potsdam 1919. — Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. 1. Aufl. München 1913. 2. Aufl. München 1920.
Rapsilber, M.: Stephan Sinding. Berlin o. J. (1910).
Reber, Fr.: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Stuttgart 1876, 3. Aufl. Leipzig 1886.
Redgrave, R. und S.: A Century of painters of the English School, I—II. London 1866.
Redgrave, S.: A Dictionary of artists of the English School. Neue Ausgabe. London 1878.
Redslob, E.: Beiträge zur Weimarer Landschaftsmalerei; in Z. b. K., N. F. XXX, S. 206. Leipzig 1919.
Reidelbach, H.: König Ludwig I. und seine Kunstschöpfungen. München 1888.
Reimann, B. W.: Arth. Degner; in Z. b. K., N. F. XXXI, S. 220. Berlin 1920.
Reininghaus, H. von: Die Wiedergeburt des Gleichen in der Malerei. Wien 1905. — Entwicklungserscheinungen der modernen Malerei. München 1907.
Remmert, H.: Entlehnte Motive in der Kunst H. v. Marées; in M. Kw. VII, S. 18. Leipzig 1914.
Renan, A.: Gustave Moreau; in G.B.A. 1886, I, S. 377; II, S. 36; 1899, I, S. 5, 189, 299; II, S. 57, 414, 475. Paris 1886 u. 1899.
Renard, E.: Das neue Schloß zu Benrath. Leipzig 1913.
Reservecorps, deutsches: La Tour, der Pastellmaler Ludwigs XV. Ausgabe seiner Bilder in Saint-Quentin. Bapaume 1917 (im Buchhandel bei Piper in München).
Reynolds, Sir J.: Literary works, ed. Edm. Malone. London 1794—1824, neue Ausg. 1846 u. 1851.
Rhys, E.: Sir Fred. Leighton. London 1895.
Riat, G.: Gustave Courbet. Paris 1906.
Ricci, Seymour de: Der Stil Louis XVI. (in der Bauformen-Bibliothek, Bd. 8). Stuttgart 1913.
Richardson, A. E.: Monumental classic architecture in Great Britain during the XVIII. and XIX. century. London (1914).
Richardson, J.: An Essay on the whole art of Criticism in Relation to Painting. London 1719. — An Account of Statues, Basreliefs, Drawings and Pictures in Italy. London 1722. — The works of Jonathan Richardson. London 1773.
Richardson, père et fils: Traité de la Peinture et de la Sculpture. Trad. par A. Rutgers. Amsterdam 1728. ?
Richter, Helene: William Blake. Straßburg 1906.
Richter, L.: Lebenserinnerungen. Frankfurt a. M. 1885, 10. Aufl. 1901.
Riesstahl, s. Meyer-Riesstahl.
Riegel, H.: Carstens' Leben und Werke von K. L. Fernow. Hannover 1867. — Carstens' Werke in Umrißstichen. Leipzig, I 1869, II 1874, III 1880. — Cornelius. 2. Aufl. Hannover 1870. — Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte, I—II. Berlin 1882. — Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. Berlin 1882. — Peter Cornelius; Festschrift. Berlin 1883.
Riegler, W.: Alb. Weisgerber; in D. K. u. D. XXXVI, S. 277. Darmstadt 1915.
Riehl, B.: Internationale und nationale Züge in der Entwickelung der deutschen Kunst (aus Abhdlgn. d. k. bayr. Akad. d. W.). München 1906.
Riesenfeld, E. P.: F. W. v. Erdmannsdorff. Berlin 1913.
Rilke, R. M.: Worpswede. Bielefeld und Leipzig 1903. — Rodin. (96 Tafeln). Leipzig 1913.
Rintelen, F.: Hans von Marées; in Z. b. K., N. F. XX, S. 173. Leipzig 1909. — Über Tischbeins; ebenda, N. F. XXVII, S. 57. Leipzig 1916.
Riotor, L.: Carpeaux. Paris 1906.
Robaut, A.: L'œuvre complet d'Eugène Delacroix. Paris 1885.
Robaut, A., und E. Moreau-Nécabon: L'œuvre de Corot. Paris 1904—05.
Robert-Dumesnil: Le peintre-graveur français I—XI. Paris 1835—71.
Roberts, W., s. Wards, F. H.
Robin, A.: Gustave Courbet. Paris 1909.
Roch, W.: Philipp Otto Runges Kunstanschauung. Straßburg 1909.
Roche, D.: Un peintre petit russien à la fin du XVIII. siècle: Borovikovski; in G. B. A. 1906, II, S. 367, 485. Paris 1906. — Un portraitiste petit-russien au temps de Cathérine II: Levitski; ebenda 1907, I, S. 494; II, S. 318. Paris 1907. — Collection Ténichév. L'exposition d'art Russe ancien au musée des arts décoratifs; ebenda 1907, II, S. 250. Paris 1907.
Rocheblave, S.: Les Cochins. Paris 1893.
Rode, A.: Leben des Herrn F. W. von Erdmannsdorff. Dessau 1800.
Roger-Milès, L.: Corot. Paris 1891.
Rohl, M. K.: Bernh. Hoetger; in Cicerone V, S. 197. Leipzig 1913.
Rolfs, W.: Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910.
Romdahl, A. L.: Vår Malarkonst från 1890 talets början och till Nu; in Romdahl und Roosvals Svensk Konsthistoria, S. 517. Stockholm 1913. — Skulpturen efter Sergel; ebenda, S. 552. Stockholm 1913.
Romdahl, A. L., und Roosval, J.: Svensk Konsthistoria. Stockholm 1913.
Rooses, M.: Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Gent 1879; deutsche Ausgabe von Fr. Reber. München 1880.
Roosval, J., s. Romdahl, A. L.
Rosenberg, A.: Die Berliner Malerschule. Berlin 1879. — Geschichte der modernen Kunst. Leipzig, I 1884, II 1887, III 1889. — Die Düsseldorfer Schule. Leipzig 1886. — Thorwaldsen. Bielefeld u. Leipzig 1886. — Vautier. Ebenda 1897. — Lenbach. Ebenda 1898. — E. v. Gebhardt. Ebenda 1899. — H. Prell. Ebenda 1901. — Friedr. Aug. v. Kaulbach. Ebenda 1901.
Rosenhagen, H.: Max Liebermann. Bielefeld und Leipzig 1900. — F. v. Uhde; in „Klassiker der Kunst". Stutt-

gart u. Leipzig 1908. — Trübner. Bielefeld u. Leipzig 1909. — W. Leibl und sein Kreis; in Cicerone IV, S. 689. Leipzig 1912. — Karl Schuch; in Z. b. K., N. F. XXIV, S. 49. Leipzig 1913. — W. Trübner; ebenda XXV, S. 81. Leipzig 1914.
Rosenthal, E.: Fritz Huf; in K. f. A. XXXIV, S. 107. München 1919.
Rosenthal, L.: Léopold Robert. Paris 1898. — La peinture romantique. Paris 1900. — Louis David. Paris 1904. — Du romantisme au réalisme. Paris 1914.
Roß, A.: Aubrey Beardsley. London 1909.
Rossi, G. G. de: Vita d'Angelica Kauffmann. Florenz 1810.
Rößler, A.: Neu-Dachau. Bielefeld und Leipzig 1905. — Rudolf von Alt. Wien (1909). — F. G. Waldmüller. Wien (1909). — Georges Minne; in D. K. u. D. XXV, S. 241. Darmstadt 1909—10. — Ivan Meštrović; ebenda XXVI, S. 143. Darmstadt 1910. — Anton Hanak und sein Werk; ebenda XXIX, S. 307. Darmstadt 1911—12. — Rudolf von Alt; in K. f. A. XXVIII, S. 106. München 1913. — Jan Stursa; ebenda XXX, S. 379. München 1914. — Moderne Wiener Plastik; ebenda, S. 186. München 1915.
Rößler, A., und Pisko, G.: F. G. Waldmüller, sein Leben, sein Werk, seine Schriften. Wien 1908.
Rotonchamp, J. de; Paul Gauguin. Weimar-Paris 1906. — Die Berliner Malerschule 1819—79. Berlin 1879. — Th. Géricault und Eug. Delacroix; in Dohmes „Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts". 2. Bd., XIV; Horace Vernet, Paul Delaroche, Leopold Robert; ebenda XV. Leipzig 1886.
Rumpf, Fr.: Lovis Corinth; in Die Kunst IX, S. 481. München 1908.
(Runge, Dan.:) Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder. I. II. Hamburg 1840 und 1841.
Runtz-Rees, J.: Paul Delaroche. London 1880.
Rusher, U., s. Hilberseimer.
Ruskin, J.: Modern painters, I—V. London 1843—60. — Turner Collection. London 1857.
Russell, A. G. B.: The Visionary Art of William Blake; in Edinburgh Review. Januarheft. Edinburg 1906. — Als besondere Schrift: „Die visionäre Kunstphilosophie des William Blake", deutsch von Stefan Zweig. Leipzig 1906. — The Paintings and drawings of William Blake. London 1909. — William Blake; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon IV, S. 84. Leipzig 1910.
Sabanejew, L.: Skrjabins Prometheus; im Blauen Reiter, S. 57. München 1912.
Sach, A.: Asmus Jakob Carstens' Jugend- und Lehrjahre. Halle 1881.
Saint-Yenne, s. Lafont.
Salmon, A.: La jeune Peinture française. Paris 1912. — Émile-Othon Friesz. Paris 1920.
Salmony, A.: George Groß; in Kunstblatt VI, S. 97. Berlin 1920.
Sanctis, G. de: Tommaso Minardi ed il suo tempo. Rom 1900.
Sander, Fred: Lars Frederik von Breda. In den Abhandlungen der Schwedischen Akademie. Stockholm 1896.
Sauerlandt, M.: John Flaxman; in Z. b. K., N. F. XIX, S. 189. Leipzig 1908. — Emil Nolde; in Z. b. K., N. F. XXV, S. 181. Leipzig 1914. — Emil Nolde. Leipzig 1919.
Sauermann, H.: Deutsche Stilisten. Handzeichnungen altdeutscher Meister. München 1917.
Saunnier, Ch.: David et son école; in G. B. A. 1913, S. 271. Paris 1913.
Schaarschmidt, F.: Geschichte der Düsseldorfer Kunst. Düsseldorf 1902.
Schack, A. F. Graf von: Meine Gemäldesammlung. Stuttgart 1881.
Schadow, J. G.: Polyklet. Berlin 1833. — Werke. Berlin 1845 ff.
Schäfer (Schéfer), G.: Le style Empire sous Louis XV; in G. B. A. 1899, II, S. 481. Paris 1899.
Schäfer, K.: Die deutsche Botschaft in St. Petersburg von P. Behrens; in D. K. u. D. XXXII, S. 261. Darmstadt 1913.
Scharvogel, F.: Neue Hamburger Backsteinbauten; in Dekorative Kunst XXV, S. 337. München 1917.
Schayes, A. G. B.: Histoire de l'architecture en Belgique, I—IV. Brüssel o. J.
Scheerbart, P.: Glasarchitektur. Berlin 1914.
Scheffler, K.: Max Liebermann. München u. Leipzig (1906). — Adolf Hildebrand; in K. u. K. IV, S. 321. Berlin 1906. — Anselm Feuerbach; ebenda IV, S. 449, 505. Berlin 1906. — Adolph Menzel. Berlin (um 1908). — Constantin Meunier; in Muthers „Kunst", S. 25. Berlin 1908. — Moderne Baukunst. Leipzig 1908. — Franz Krüger; in K. u. K. VII, S. 145. Berlin 1909. — Hans v. Marées; ebenda VII, S. 285. Berlin 1909. — Herm. Muthesius; ebenda VIII, S. 43, Berlin 1910, und XVI, S. 160. Berlin 1918. — Herm. Obrist; ebenda VIII, S. 55. Berlin 1910. — Ernst Barlach; ebenda VIII, S. 265. Berlin 1910. — Alfr. Messel; ebenda IX, S. 73. Berlin 1911. — Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert. Berlin 1911. — Graf Leopold von Kalckreuth; in K. u. K. IX, S. 565. Berlin 1911. — Waldemar Rösler; ebenda X, S. 128. Berlin 1912. — Max Beckmann; ebenda XI, S. 297. Berlin 1913. — Peter Behrens' deutsche Botschaft in Petersburg; ebenda, S. 414. Berlin 1913. — H. Tessenow; ebenda, S. 239. Berlin 1913. — Ed. Munch; ebenda XII, S. 415. Berlin 1914. — Karl Hofer; ebenda, S. 401. Berlin 1914. — Deutsche Kunst. Berlin 1915. — Max Slevogt; in K. u. K. XIV, S. 263. Berlin 1916. — Heinr. Tessenows Zeichnungen; ebenda XIV. Berlin 1916. — Heinr. Tessenow in „Die bildenden Künste" I. Wien 1917. — E. Hecker; in K. u. K. XVI, S. 249. Berlin 1918. — Ferd. Hodler; ebenda, S. 403. Berlin 1918. — Max Pechstein; ebenda, S. 22. Berlin 1918. — W. Bondy; ebenda, S. 147. Berlin 1918. — Franz Metzner; ebenda XVII, S. 333. Berlin 1919. — Franz Domscheid; ebenda, S. 479. Berlin 1919. — Oskar Kokoschka; ebenda, XVII, S. 123. Berlin 1919. — Ernesto de Fiori; ebenda, S. 480. Berlin 1920. — Kirchner; ebenda XVIII, S. 274. Berlin 1920. — Kubin; ebenda, S. 109. Berlin 1920. — Schmidt-Rottluff; ebenda, S. 217. Berlin 1920. — Henry van de Velde; ebenda XIX, S. 119. Berlin 1921.
Scheijer, E. E.: Alexey von Jawlensky; in Kunstblatt IV, S. 161. Berlin 1920.
Schiefler, G.: Emil Nolde; in Z. b. K., N. F. XIX, S. 25. Leipzig 1908. — Das graphische Werk Emil Noldes. Berlin 1911. — Das graphische Werk Max Liebermanns. 2. Aufl. Berlin 1914.
Schirrmeyer, W.: Heinrich Campendonck; in Kunstblatt II, S. 107. Berlin 1918. — Curt Mense; ebenda III, S. 93. Berlin 1919.
Schlegel, J. E.: Abhandlung von der Nachahmung, 1741 geschrieben, 1744 gedruckt, in J. E. Schlegels ästhetischen Schriften, herausgegeben von J. v. Antoniewicz. Leipzig 1887.
Schleinitz, O. v.: Burne-Jones. Bielefeld und Leipzig 1901. — Walter Crane; ebenda 1902. — George Frederick Watts; ebenda 1904. — William Holman Hunt; ebenda 1907.
Schlie, F.: Der Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg und der Maler Ch. W. E. Dietrich; in R. Kw. IX, S. 21. Berlin und Stuttgart 1886.
Schliepmann, H.: Die kommenden Wolkenkratzer aus Kriegsnot; in D. K. u. D. XLVII, S. 330. Darmstadt 1920—1921. [Berlin 1903.
Schlittgen, H.: Erinnerungen an Leibl; in K. u. K. 1, S. 125.
Schmarsow, A.: Pierre Paul Prudhon; in Dohmes „Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts", XI. Leipzig 1888.
Schmerber, H.: Böcklin-Werk, I—III. München 1892, 1894, 1897. — Das deutsche Schloß und Bürgerhaus. Straßburg 1902. [1897.
Schmid, H. A.: Böcklin-Werk; 3 Bde. München 1892, 1894,

Schmid, M.: Alfr. Rethel. Leipzig 1898. — Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. I. II. Leipzig I 1904, II 1906. — Max Klinger. Bielefeld u. Leipzig, 3. Aufl. 1906.

Schmidt, K. E.: Französische Malerei des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1902. — Französische Skulptur und Architektur des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1904.

Schmidt, P. F.: Max Beckmann; in Cicerone XI, S. 675. Leipzig 1910. — Beckmann-Ausstellung in Magdeburg; in D. K. u. D. XXX, S. 138. Darmstadt 1912. — Die Entwickelung der modernen Malerei. Sonderbundausstellung in Köln 1912; ebenda, S. 344. Darmstadt 1912. — Der Pseudoklassizismus des 18. Jahrhunderts; in M. Kw. VIII, S. 372—383 u. 409—422. Leipzig 1915. — Jacob A. Carstens; ebenda IX, S. 197. Leipzig 1916. — John Flaxman; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon XII, S. 79. Leipzig 1916. — Wesen des deutschen und des französischen Klassizismus; in K. f. A. XXXIII (Kunst XIX), S. 380. München 1918. — Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830 (als I. Band der „Deutschen Malerei um 1880"). München 1922. — Deutsche Malerei um 1800. I. Deutsche Landschaftsmalerei. München 1922. — Die Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts. Berlin-Neubabelsberg 1922. — O. Runge. Leipzig (Inselverlag) 1922. — S. Zehder.

Schmitz, H.: Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1914.

Schneider, Sascha: Umwertung und Umkehr; in D. K. u. D. XXXIII, S. 123. Darmstadt 1914. — Mein Gestalten und Schaffen. Dresden-Breslau 1912.

Schnorr von Carolsfeld, L.: Porzellan. Neue Bearbeitung des Handbuchs der Berliner Museen von Ad. Brüning. Berlin 1914.

Schöne, R.: Die Anfänge der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts (Akad. Rede). Berlin 1907.

Schöffer, E.: Professor Schnars-Alquist, der deutsche Seemaler; in Überall XIV, S. 605. Berlin 1912.

Schrattenholz, J.: Ed. Bendemann. Düsseldorf 1893.

Schrey, R.: Fritz Böhle als Graphiker; in D. K. u. D. XXXV, S. 269. Darmstadt 1915. — Fr. Böhle; in K. u. K. XV, S. 140. Berlin 1917.

Schubert, O.: Der Wettbewerb um das deutsche Hygienemuseum in Dresden; in „Stadtbaukunst alter und neuer Zeit". Erstes Sonderheft. Berlin 1921.

Schuchardt, E.: Max Klingers Kreuzigung in Hannover. Hannover 1899.

Schuchardt, Chr.: Zeichnungen von A. J. Carstens; in Umrissen von W. Müller. Weimar und Leipzig 1849.

Schultze-Naumburg, P.: Städtebau. 2. Aufl. München 1909.

Schulze, O.: Bernhard Hoetger; in D. K. u. D. XVII, S. 116. Darmstadt 1910—11. — Keramische Kleinkunst von B. Hoetger; ebenda XXX, S. 377. Darmstadt 1912.

Schumacher, Fr.: Grundlagen der Baukunst. München (o. J.). — Im Kampfe um die Kunst. Beiträge zu architektonischen Zeitfragen. Straßburg 1899. — Das Bauschaffen der Jetztzeit und die historische Überlieferung. Leipzig 1901. — Streifzüge eines Architekten. Jena 1907. — Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaus. München 1917. — Kulturpolitik. Neue Streifzüge eines Architekten. Jena 1920. — Wie das Kunstwerk Hamburg nach dem großen Brande entstand. Berlin 1920.

Schumann, P.: Barock und Rokoko. Leipzig 1885. — Max Klingers Beethoven. Leipzig 1902. — Dresden; in „Berühmte Kunststätten", Bd. 46. Leipzig 1909. — Max Klingers Wandgemälde für die Aula der Universität Leipzig; in Z. b. K., N. F. XX, S. 253. Leipzig 1909. — Arbeit, Wohlstand, Schönheit (Max Klingers Wandgemälde im Rathaus zu Chemnitz); ebenda XXIX, S. 163. Leipzig 1912. — Georg Lühring; ebenda XXVI, S. 277. Leipzig 1915.

Schütz, Wolfg.: Das Altberliner Grabmal von 1750—1850. Mit Einleitung von H. Mackowsky. Berlin 1917.

Schuyler, M.: American Architecture; in Baedekers „United Staates", S. LXXXVI. Leipzig 1909.

Schwarze, K.: Lovis Corinth; in D. K. u. D. XLI, S. 3. Darmstadt 1918.

Séailles, G.: Eugène Carrière. Essai de biographie psychologique. Paris 1910.

Segantini, Bianca: Giovanni Segantinis Schriften und Briefe. Leipzig 1910.

Segantini, Gottardo: Giovanni Segantini; in K. f. A. XXV, S. 1. München 1911.

Seidel, P.: Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I.; in Z. b. K. XXIII, S. 185. Leipzig 1888. — Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff; im Hohenzollern-Jahrb. III, S. 126. Berlin 1899.

Seidlitz, W. v.: Zeichnungen deutscher Künstler von Carstens bis Menzel. Mappe und Textheft. München 1893. — Die Entwickelung der modernen Malerei. Hamburg 1897. — Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung. Leipzig 1901. — Die französische Kunstakademie und der Klassizismus; in Z. b. K. XXV, S. 236. Leipzig 1914.

Sélincourt, B. de: William Blake. London 1909.

Sensier, A.: La vie et l'œuvre de J. F. Millet. Paris 1881.

Servaes, Fr.: Ferdinand Hodler; in K. u. K. III, S. 47. Berlin 1905. — Max Klinger; in Muthers „Kunst" IV. Berlin 1903. — Segantini. Leipzig 1907. — Ferdinand Hodler; in Velhagen und Klasings Monatsheften XXIX, S. 33. Leipzig u. Bielefeld 1914.

Sharp, W.: Dante Gabriel Rossetti. London 1882.

Shaw-Sparrow: Frank Brangwyn and his Work. London 1910.

Sickert, B.: Whistler. London 1908.

Sickert, O.: Die Westminster-Kathedrale in London; in K. u. K. II, S. 369. Berlin 1904.

Sievers, J.: Die Radierungen der Käthe Kollwitz. Dresden 1913.

Sigismund, E.: J. van Rayski; in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens. Dresden 1907.

Signac, P.: D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme. Paris 1899.

Simon, H.: Max Beckmann; in Kunstblatt III, S. 257. Berlin 1919.

Simon, K.: Tischbeinbilder im Frankfurter Historischen Museum; in M. Kw. VI, S. 164. Leipzig 1913. — Gottl. Schick. Leipzig 1914.

Singer, H. W.: Max Klingers Gemälde; in Z. b. K., N. F. V, S. 49. Leipzig 1894. — Geschichte des Kupferstichs. Magdeburg u. Leipzig (1895). — James M. N. Whistler; in Muthers „Kunst" 41. Berlin (1904). — Rossetti; ebenda. Berlin 1905. — Käthe Kollwitz. Eßlingen 1906. — Drawings of Menzel. London 1907. — Meister der Zeichnung: Menzel, Klinger, Liebermann, Stuck usw. Leipzig 1912. — Neue Arbeiten von Otto Schubert; in Z. b. K., N. F. XXIV, S. 213. Leipzig 1913. — Das graphische Werk Paul Hermanns. Berlin 1914. — Die moderne Graphik. Leipzig 1914. — W. Strang; in Z. b. K., N. F. XXV, S. 1. Leipzig 1914. — B. Pankok; ebenda XXVII, S. 81. Leipzig 1916. — Der Vierfarbendruck in der Gefolgschaft Leblons; in M. Kw. X, S. 177 und XI, S. 52. Leipzig 1917 und 1918. — Ludwig Richter, der Landschaftsmaler; in K. f. A. XXXIV, S. 276. München 1919.

Sirén, Osv.: Carl Gustaf Pilo. Stockholm 1903. — Per Kieleström d. Ält. Stockholm 1906.

Sisley, A.: Über Landschaftsmalerei; in K. u. K. VI, S. 247. Berlin 1908.

Sitte, C.: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. 2. Aufl. Wien 1889.

Sizeranne, R. de la: Histoire de la peinture anglaise contemporaine. Paris 1895.

Soffici, A.: Cubismo e oltre. Florenz 1913.

Sörrensen, W.: J. H. W. Tischbeins Leben und Kunst. Berlin und Stuttgart 1910.

Spahn, M.: Philipp Veit. Bielefeld und Leipzig 1901.

Sparrow, s. Shaw.

Spemann, A.: Dannecker. Berlin und Stuttgart 1909.

Spielmann, M. H.: British Sculptors of to day. London 1901.

Springer, A.: Handbuch der Kunstgeschichte. 7. Aufl. Bd. 5:

Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart, bearbeitet von Max Osborn. Leipzig 1920.

Stadelmann, H.: Unsere Zeit und ihre neue Kunst. Berlin 1916.

Stahl F.: Altenglische Meister. Berlin 1909.

Stahl, Fr.: Gegenwart und Zukunft deutscher Baukunst; in W. M. B. I, S. 14. Berlin 1914—15. — German Bestelmeyer; ebenda III. Berlin 1917—18. — Architekt Osk. Kaufmann; ebenda III, S. 353. Berlin 1918—19. — Fritz Schumachers Hamburger Bauten; ebenda IV, S. 250. Berlin 1919—20. — Hans Poelzig; ebenda IV, S. 1. Berlin 1919—20. — Das große Schauspielhaus von Hans Poelzig in Berlin; ebenda V, S. 1. Berlin 1920—21.

Stamm, E.: Kritik der Trübnerschen Ästhetik. Berlin 1912.

Standing, P. C.: Lawrence Alma-Tadema. London 1906.

Stannus, H.: Alfred Stevens. London 1891.

Stauffer-Bern, K.: Familienbriefe und Gedichte, herausgegeben von U. W. Züricher. Leipzig-München 1914.

Stein, W.: Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800. Straßburg 1917.

Steinacker, s. P. J. Meyer.

Steinbock, R.: Rottmanns italienische Fresken; Farbensteindrucke. München 1876.

Steinhard, E.: Jaroslav Korejc; in D. K. u. D. XLIII, S. 347. Darmstadt 1918.

Steinmann, E.: Antoine Houdon im Großherzoglichen Museum zu Schwerin; in M. Kw. IV, S. 207. Leipzig 1911. — Gainsboroughs Porträt der Königin von England im Großherzoglichen Schlosse zu Ludwigslust; ebenda, S. 8. Leipzig 1911.

Steinmann, E., und Witte, H.: Georg David Matthieu (1737—78). Leipzig 1911.

Stettner, Th.: Goethe und Neureuther; in Helbings Monatsheften I, S. 285. München 1901.

Stieler, R.: Die Pilotyschule. Berlin 1881.

Stierling, H.: Leben und Bildnis Friedrichs v. Hagedorn. Hamburg 1911.

Stiller, R.: Hans Unger; in D. K. u. D. XXX, S. 81. Darmstadt 1912. — Majolikafiguren von B. Hoetger; ebenda XXXI, S. 249. Darmstadt 1913. — Neue Bilder von Hans Unger; ebenda XXXIII, S. 341. Darmstadt 1914. — Edmond Möller; in K. f. A. XXXV, S. 337. München 1920.

Stirling, W.: Annals of the artists of Spain, I—III. London 1848.

Stollreither, E.: Ein deutscher Maler und Hofmann. Lebenserinnerungen des Joh. Christian von Mannlich. Berlin 1910.

Storck, W. F.: Maler Hans Brühlmann; in D. K. u. D. XXX, S. 215. Darmstadt 1912.

Störmer, E.: Paula Modersohn; in Cicerone VI, S. 7. Leipzig 1914.

Stratton, A.: The domestic architecture of England. London 1902.

Straumer, H.: Martin Elsässers Markthalle in Stuttgart; in W. M. B. I, S. 47. Berlin 1914—15.

Struck, H.: Marius Bauer; in Z. b. K., N. F. XXII, S. 1. Leipzig 1911.

Strzygowski, J.: Die bildende Kunst der Gegenwart. Leipzig 1907. — Schwedische Großkunst der Gegenwart; in Z. b. K., N. F. XXVIII, S. 13. Leipzig 1917. — Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage; in Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Wien LXI, S. 22, 154. Wien 1918. — Süden und Mittelalter; in M. Kw. XII, S. 313. Leipzig 1919. — Norden und Renaissance; in Z. b. K., N. F. XXXI, S. 98. Leipzig 1920. — Die Lücken im Aufbau der Kunstgeschichte; ebenda XXXII, S. 159. Leipzig 1921.

Stuart, J., und Revett, N.: Antiquities of Athens measured and delineated. London 1761—62.

Stübel, M.: Der jüngere Canaletto; in M. Kw. IV, S. 471. Leipzig 1911. — Ch. L. von Hagedorn. Leipzig 1912. — Chodowiecki in Leipzig und Dresden. Dresden 1916.

Sydow, E. v.: Karl Schmidt-Rottluff; in Cicerone X, S. 75. Leipzig 1818.

Symons, A.: William Blake. London 1907. — Aubrey Beardsley. Paris 1907. — Dante Gabriel Rossetti. Berlin 1909.

Taft, L.: The History of American sculpture. New York und London 1903.

Taine, H.: Philosophie de l'Art. 3. Aufl. Paris 1881.

Taut, Br.: Alpine Architektur. Hagen 1910. — Für die neue Baukunst; in Kunstblatt II, S. 16. Potsdam 1918.

Tavastjerna, A.: Moderne Baukunst in Finnland; in Z. b. K., N. F. XVIII, S. 176. Leipzig 1907.

Taylor, T., s. Leslie.

Teichlein, A.: Louis Gallait und die Malerei in Deutschland. München 1854.

Teirlinck, H.: Joseph Lambeaux. Paris 1909.

Temple, A. G.: Modern Spanish Painting. London 1908.

Tessenow, H.: Die technische Form; in K. u. K. XV, S. 28. Berlin 1917.

Theuriet, A.: Jules Bastien Lepage. Paris 1885.

Thiele, J. M.: Leben und Werke des Bertel Thorwaldsen. Kopenhagen und Leipzig 1832, neue Auflagen 1852 uff.

Thieme, U., und Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, I 1907 ff.

Thiis, J.: Edv. Munch; in Z. b. K., N. F. XIX, S. 133. Leipzig 1909. — Edv. Munch; in Sonderheft der Zeitschrift Kunst og Kultur IV, Nr. 2. Bergen-Kristiania 1913.

Thode, H.: H. Thoma und seine Kunst. Frankfurt a. M. 1899. — Arnold Böcklin. Heidelberg 1905. — Böcklin und Thoma. Heidelberg 1905. — Thoma; in Klassiker der Kunst, Nr. 15. Stuttgart 1909. — Thomawerk, I—VI. Frankfurt a. M. 1900—09. — Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. Leipzig-Berlin 1918.

Thoma, H.: Im Herbste des Lebens. München 1909.

Thomson, D. C.: The Barbizon School of Painters. London 1891.

Thordemann, B.: Die Modernisten-Ausstellung in der Kunsthalle von Stockholm; in K. Chr. XXX, S. 252. Leipzig 1919.

Thornbury, W.: W. Turner, I—II. London 1862.

Thurah, L. v.: Den Danske Vitruvius (auch deutscher und französischer Titel und Text), I—II. Kopenhagen 1749.

Tietze, H.: Wiener Gotik im 18. Jahrhundert; im Kg. Jb. III, S. 162. Wien 1909. — Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913. — Cézanne und Hodler; in K. f. A. XXVIII, S. 362. München 1913. — Heinrich Füger; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon XII, S. 553. Leipzig 1916. — Oskar Kokoschka; in Z. b. K., N. F. XXIX, S. 83. Leipzig 1918. — Wien; in „Berühmte Kunststätten", Bd. 67. Leipzig 1918. — Jan Stursa; in Bildende Künste II, S. 21. Wien 1919.

Tietze-Conrat, E.: G. R. Donners Verhältnis zur italienischen Kunst; in Kg. Jb. I, S. 68. Wien 1907. — Joh. Georg Dorfmeister; in Kg. Jb. IV, S. 228. Wien 1910. — Franz Barwig; in Bildende Künste III, S. 79. Wien 1920.

Tiffanen, J. J.: Albert Edelfeldt; in Z. b. K., N. F. XVII, S. 73. Leipzig 1906.

Tipping, H. A.: The English Homes. London 1907.

Tompkins, H. W.: Constable. London 1907.

Toorop, Jan: Le Fauconnier. Amsterdam 1919.

Tourneux, M.: Eug. Delacroix. Paris 1886—1902.

Treu, G.: Constantin Meunier. Dresden 1898. — Auguste Rodin; im Jahrbuch der bildenden Kunst, S. 81. Berlin 1903. — August Hudler. München 1905. — Max Klingers Dramagruppe. Leipzig 1905. — Hellenische Stimmungen in der Bildnerei von einst und jetzt; in „Das Erbe der Alten" I. Leipzig 1910. — Bildwerke von Rob. Diez am Dresdner Albertinum; in Z. b. K., N. F. XXVIII, S. 266. Leipzig 1917.

Trübner, W.: Personalien und Prinzipien. Berlin 1808. — V. v. Gogh und die neue Richtung; in K. f. A. XXX, S. 130. München 1905.

Tscharmann, H., s. Hänel.

Tschudi, H. v.: Die Werke Böcklins in der Nationalgalerie. München 1901. — Ed. Manet. Berlin 1907. 3. Aufl.

Berlin 1913. — Aus Menzels jungen Jahren. Berlin 1906.

Tuer, A. W.: Bartolozzi and his works. London und New York 1881.

Tugendhold: Der Künstler Marc Chagall; in Kunstblatt V, S. 1. Berlin 1921.

Üchtritz, Friedr. v.: Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben. 2 Bände. Düsseldorf 1839 und 1840.

Uhde, W.: Henri Rousseau. Düsseldorf 1914. — Henri Rousseau; in D. K. u. D. XLVII, S. 17. Darmstadt 1920—21.

Uhde-Bernays, H.: Feuerbach. Stuttgart-Berlin 1904. — Anselm Feuerbachs Lehrer Th. Couture; in Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst I, S. 101. München 1907. — Anselm Feuerbach in Klassiker der Kunst. Stuttgart und Berlin 1913. — Anselm Feuerbachs Zeichnungen. München 1914. — Alb. Weisgerber; in K. u. K. XIII, S. 476. Berlin 1915. — Anselm Feuerbach. Ausgabe seiner Werke. München 1910. — Spitzweg. München 1913. 6. Aufl. 1920.

Uhde-Bernays, H., und Kern, G. J.: Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. Auswahl. Berlin 1912.

Unger, M.: Das Wesen der Malerei. Leipzig 1851.

Uphoff, C. E.: Bernh. Hoetger; in Cicerone XI, S. 427. Leipzig 1914. — Bernh. Hoetger; in Junge Kunst, Bd. 3. Leipzig 1919. — Paula Modersohn; ebenda, Bd. 2. Leipzig 1919.

Upmark, G.: Die Architektur der Renaissance in Schweden (1530—1760). Dresden (1897—1900).

Utitz, E.: Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung. Stuttgart 1913.

Vachon, M.: Puvis de Chavannes. Paris 1895.

Valentin, V.: Cornelius. Overbeck. Schnorr. Veit. Führich; in Dohmes „Kunst und Künstler des 19. Jahrh." VII. Leipzig 1886. — Alfred Rethel. Berlin 1892.

Valentiner, W. R.: Karl Schmidt-Rottluff. Leipzig 1920. — Detaille. Paris 1897. — W. Bouguereau. Paris 1900.

Vallance, A.: William Morris. London 1909.

Vanzype, G.: E. Laermans. Brüssel 1908.

Velde, H. van de: Vom neuen Stil. Leipzig 1907. — Ein Brunnen von Hermann Obrist; in K. u. K. XII, S. 38. Berlin 1914. — Ferdinand Hodler; in „Weiße Bücher" V, S. 125. Bern-Bümpliz 1918.

Venuti, Marco de: Descrizione delle prime scoperete dell' antica citta d'Ercolano. Rom 1748 (Venedig 1749).

Verhaeren, E.: J. Ensor. Brüssel 1908.

Veth, J.: Odilon Redons lithographische Serien; in K. u. K. II, S. 104. Berlin 1904.

Vildrac, Ch.: Henri Matisse; in Kunstblatt V, S. 214. Berlin 1921.

Viñaza, Conde de la: Goya: su tiempo, su vida, sus obras. Madrid 11887.

Viollet-Le-Duc, E.: Dictionnaire de l'Architecture française. 10 Bände. Paris 1854—69. — Dictionnaire du mobilier français de l'époque carlvingrenne à la renaissance. 6 Bände. Paris 1855. — L'art russe. Paris 1877.

Visconti, E. Q.: Museum Pio-Clementinum I—VII. Rom 1784—1807.

Visser, F. E.: Neuere holländische Malerei; in Kunstblatt IV, S. 314. Potsdam 1918.

Vogel, F.: Das amerikanische Haus. Berlin 1910.

Vogel, J.: A. Graff. Leipzig 1898. — Max Klingers Leipziger Skulpturen. Leipzig 1902. — O. Greiner. Leipzig 1903. — Otto Greiners graphische Arbeiten. Dresden 1917.

Vogelsang, W.: G. H. Breitner; in Z. b. K., N. F. XIV, S. 58. Leipzig 1903.

Vogtländer, Emmy: Anselm Feuerbach. Leipzig 1912.

Voigtländer, A. F.: Versuch einer Stilanalyse Feuerbachs. Leipzig 1912.

Volbehr, Theodor: Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1895.

Voll, K.: W. Trübner; in Z. b. K., N. F. XII, S. 273. Leipzig 1901. — Max Slevogt. München 1912. — A. Böcklin und Sal. Geßner; in K. u. K. X, S. 506. Berlin 1912. — Ad. Oberländer; ebenda XI, S. 341. Berlin 1913.

Vollard, A.: Paul Cézanne. Paris 1915.

Vollert, K.: Bildhauer Franz Metzner; in D. K. u. D. XXXIV, S. 183. Darmstadt 1914.

Vollmer, H.: Franz Stuck. Berlin 1902. — Alfred Messel; in Z. b. K., N. F. XX, S. 185. Leipzig 1909.

Voß, H.: Hans Meid; in Z. b. K., N. F. XV, S. 159. Leipzig 1914. — Max Klingers Opus XIV; ebenda XXVIII, S. 25. Leipzig 1917.

Waagen, G. F.: K. F. Schinkel als Mensch und Künstler; in Kleine Schriften. Stuttgart 1875.

Wackernagel, M.: Die Baukunst des 17. u. 18. Jahrhunderts in den German. Ländern; in F. Burgers „Handbuch der Kunstwissenschaft". Copyright Potsdam-Neubabelsberg 1915.

Waetzold, W.: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908. — Einführung in die bildenden Künste. 2 Bände. Leipzig 1912. — Das Universitätsgebäude in Halle von Fr. Schinkel. Breslau 1913. — Deutsche Wortkunst und deutsche Bildkunst. Berlin 1916. — Der Weg zum monumentalen Stil. Leipzig 1919. — Deutsche Malerei seit 1870. Leipzig 1918. 2. Aufl. 1920. — Mengs als Kunsthistoriker; in Z. b. K., N. F. XXX, S. 121. Leipzig 1919. — Chr. L. Hagedorns Betrachtungen über Malerei; in K. Chr. und K. M., S. 765. Leipzig 1919.

Wagenführ, W.: Architekt Heinrich Straumer in Berlin; in D. K. u. D. XXXIII, S. 435. Darmstadt 1914.

Wagner, M. L.: Die Spanische Kolonialarchitektur in Mexiko; in Z. b. K. XXVI, S. 249. Leipzig 1915.

Wagner, O.: Moderne Architektur. Wien 1896.

Walden, H.: Der Sturm. Zeitschrift I—XII. Berlin 1910 bis 1920. — Einblick in die Kunst. Expressionismus, Kubismus, Futurismus. Berlin 1917. — Expressionismus. Die Kunstwende. Berlin 1918. — Die neue Malerei. Berlin 1919.

Waldmann, E.: W. Leibl. Berlin 1913. — Das Folkwang-Museum in Hagen; in K. u. K. XII, S. 247. Berlin 1914. — Louis Tuaillon; ebenda XVII, S. 284. Berlin 1919. — Karl Walsers Wandmalerei im Haus Andreae zu Berlin; ebenda XIV, S. 267. Berlin 1916.

Waldschmidt, W.: D. G. Rossetti. Jena 1906.

Wallé, P.: Leben und Wirken Karl von Gontards. Berlin 1892.

Wallerstein, V.: Eine Madonna von Erich Haeckel; in Kunstblatt I, S. 162. Berlin 1914.

Walpole, H.: Anecdotes of Painting in England. Reprint of the Edition of 1788. London 1872.

Ward, H., und Roberts, W.: Romney, I—II. London 1904.

Wartmann, W.: Hermann Haller; in K. f. A. XXXIII, S. 21. München 1918.

Wasiliewski, W. v.: Artur Volkmann. München 1908.

Watson, W. C.: Portuguese architecture. London 1908.

Weaver, L.: Some English architectural head work; in Burl. M. VII, S. 270, 428; VIII, S. 103, 246, 385; IX, S. 97, 304; X, S. 83, 301; XI, S. 77. London 1905—08.

Wedderkopp, U. v.: Ernst te Peerdt; in Z. b. K., N. F. XXV, S. 218. Leipzig 1914. — Paul Klee; in Junge Kunst. Leipzig 1920.

Wedmore, Fr.: Studies on English Art. London 1876. — The etchings of James Mc N. Whistler. 2. Aufl. London 1899.

Weese, A.: Fr. Stuck; in Graphische Künste. Wien 1903. — Ferdinand Hodler. Bern 1910. — München; in „Berühmte Kunststätten", Bd. 35 2. Aufl. Leipzig 1911. — Aus der Welt Ferdinand Hodlers. Bern 1918.

Weigert, Charlotte: Die dänische Malerei des 19. Jahrhunderts; in K. u. K. XVII, S. 142. Berlin 1919.

Weigmann, O.: M. v. Schwind; in Klassiker der Kunst. Stuttgart und Leipzig 1906.

Weilbach, Ph.: Nyt Dansk Kunstnerlexikon I. II. Kopenhagen 1896, 1897.
Weisbach, W.: Impressionismus. I. II. Berlin 1911.
Weise, E.: Bela Czobel; in Kunstblatt IV, S. 114. Berlin 1920.
Weiß, K.: Maria Caspar-Filser; in D. K. u. D. XXX, S. 155. Darmstadt 1912.
Weixlgärtner, A.: August Pettenkofer. Wien 1918.
Weizsäcker, H.: Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. im 19. Jahrhundert. Frankfurt (1907).
Werner, A.: Impressionismus und Expressionismus. Frankfurt a. M. 1917.
Werner, A. v.: Erlebnisse und Eindrücke. Berlin 1913.
Werth, L.: Aristide Maillol; in K. f. A. XXVI, S. 276. München 1911.
Westmacott, R.: The Handbook of Ancient and Modern Sculpture. London 1864.
Westheim, P.: P. Wallot; in D. K. u. D. XXVIII, S. 211. Darmstadt 1911. — August Gaul und seine Plastiken am Klöpperhaus in Hamburg; in Dekorative Kunst XXII, S. 441. München 1912. — L. Graf v. Kalkreuth; in D. K. u. D. XXIX, S. 451. Darmstadt 1912. — Oskar Kokoschka. Potsdam-Berlin 1913. — Richard Langer; in Dekorative Kunst XXI, S. 122 München 1913. — Lionel Feininger; in Kunstblatt I, S. 65. Berlin 1917. — Erich Heckel; ebenda I, S. 161. Berlin 1917. — Christian Rohlfs; ebenda II, S. 265. Berlin 1918. — Architektur (H. Poelzig); ebenda III, S. 97. Berlin 1919. — Cesar Klein; ebenda III, S. 244. Berlin 1919. — Die Welt als Vorstellung. Potsdam-Berlin 1919. — Karl Hofer; in Kunstblatt III, S. 365. Berlin 1919. — Nachdenksames aus Rußland; ebenda IV, S. 346. Berlin 1920.
Wherry, O.: Turner. London 1913.
Whistler, J. M. N.: The gentle art of making ennemies. London 1890.
Whitley, W. T.: Turner as a Lecturer; in Burl. M. XXIV, S. 202. London 1913.
Whitman, A.: W. Turner. London 1807.
Widner, J.: Ferdinand Hodler. Genf um 1912.
Wilkins, W.: Antiqnities of Magna Graecia. London 1807.
Willard, A. R.: History of modern Italian art. 2. Aufl. mit Supplement. London 1902.
Williams, J. G.: The life and correspondence of Sir Thomas Lawrence, I—II. London 1831.
Winckelmann, J. J.: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst. Dresden und Leipzig 1755. — Sendschreiben von den Herkulanischen Entdeckungen. Dresden 1762. — Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764.
Witte, J.: Hermann Haller; in D. K. u. D. XXX, S. 111. Darmstadt 1912.
Woermann, K.: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Denkschrift zur Einweihung ihres Neubaus. Düsseldorf 1879. — Die alten und die neuen Kunstakademien. Festrede. Düsseldorf 1879. — Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Dresden 1894. — Ismael und Raphael Mengs; in Z. b. K., N. F. V, S. 1, 82, 168, 208, 285. Leipzig 1894. — Die Ludwig Richter-Ausstellung in Dresden; ebenda XIV, S. 225. Leipzig 1903. — Verzeichnis der Ludwig Richter-Ausstellung. Dresden 1903. — Von deutscher Kunst. Eßlingen 1907. — Von Apelles zu Böcklin. Gesammelte Aufsätze usw. Zwei Bände. Hierin Bd. II, S. 143—235: Verschiedenes zur deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Eßlingen 1912. — S. auch Woltmann.
Wolf, Adr.: R. Blaas Selbstbiographie. Wien 1876.
Wolf, G. J.: Kunst und Künstler in München. Straßburg 1908. — Karl Stauffer-Bern. München 1909. — Karl Marr; in K. f. A. XXVI, S. 97. München 1911. — R. Riemerschmied; in Dekorative Kunst XX, S. 345. München 1912. — Hans von Marées und seine Zeitgenossen; in K. f. A. XXIX, S. 18. München 1914. — Herm. Hahn; ebenda, S. 289. München 1914. — W. Leibl; ebenda, S. 49. München 1914. — Adolf von Menzel. Der Maler deutschen Wesens. München (um 1915). — Karl Albiker; in K. f. A. XXXII, S. 29. München 1917.
Wolf, P.: Die Architektur im neuen Deutschland; in Cicerone XI, S. 3. Leipzig 1919. — Städtebau. Leipzig 1919.
Wolff, H.: Zeichnungen von A. v. Menzel. Dresden 1920.
Wölfflin, H.: Arnold Böcklin. Basel 1898. — Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915. 2. Aufl. 1918.
Wolfradt, W.: Ernst Barlach; in Kunstblatt II, S. 1. Potsdam 1918. — Ernesto de Fiori; ebenda, S. 186. Potsdam 1918. — Fritz Huf; in K. u. K. XVII, S. 456. Berlin 1919. — Georg Groß, der Abenteurer; in Cicerone XI, S. 762. Leipzig 1919.
Wolter, Fr.: Fr. Aug. v. Kaulbach; in K. f. A. XXVIII, S. 1. München 1913.
Woltmann, A.: Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart. Berlin 1872. — Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte (darin S. 168: Carstens; S. 191: Schinkel als Maler; S. 268: Cornelius und seine Genossen in Rom; S. 230: Cornelius in Deutschland; S. 260: Die Münchener Kunst unter König Ludwig; S. 288: Kaulbach). Berlin 1878.
Woltmann, A., und Woermann, K.: Geschichte der Malerei. Leipzig, I 1879, II 1882, III 1888.
Wolzogen, A. v.: Schinkels Nachlaß. Berlin 1862.
Wörndl, H. v.: Josef Führichs Werke. Wien 1914.
Worringer, W.: Natur und Expressionismus; in D. K. u. D. XLV, S. 265. Darmstadt 1919—20.
Wurzbach, A. v.: Ed. Steinle. Wien 1879. — Niederländisches Künstlerlexikon, I. Wien und Leipzig 1906.
Wustmann, G.: Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1879.
Wyzewa, T. de: Thomas Lawrence et la société Anglaise de son temps; in G. B. A. 1891, I, S. 119; II, S. 112, 335; 1892, II, S. 53. Paris 1891 u. 1892. — J. D. Ingres. Paris 1907.
Yenne, Saint, s. Lafont.
Yriarte, Ch.: Goya. Paris 1867. — Fortuny. Paris 1885.
Ysendijk, J. J. van: Documents classés de l'Art dans les Pays Bas du X. au XVIII. siècle. Brüssel 1880 bis 1889.
Zahn, A. v.: Barock, Rokoko und Zopf; in Z. b. K. VIII, S. 679. Leipzig 1873.
Zahn, L.: Josef Eberz; in Junge Kunst, Bd. 14. Leipzig 1920. — Über den Infantilismus in der neuen Kunst; in Kunstblatt IV, S. 84. Berlin 1920.
Zehder, H.: Wassily Kandinsky. Mit Vorwort von P. F. Schmidt. Dresden 1920. — Aufsätze über junge Künstler in seiner Zeitschrift: Neue Blätter für Kunst und Dichtkunst. Dresden I 1918, III 1920—21.
Zehder, s. Segantini, Bianca.
Zetzsche, C.: Zopf und Empire in Mittel- und Norddeutschland. Leipzig 1909.
Ziller, H.: Schinkel. Bielefeld und Leipzig 1897.
Zimmermann, Max G.: Schinkels farbige Innendekoration: in W. M. B. I, S. 3. Berlin 1914. — Karl Friedrich Schinkels Kriegsdenkmäler aus großer Zeit. Berlin 1916. — Winckelmann, der Klassizismus und die märkische Kunst. Leipzig 1918.
Zola, E.: Ed. Manet. Paris 1867.
Zucker, P.: Zur Geschichte des klassizistischen Bühnenbildes; in M. Kw. X, S. 65. Leipzig 1917.
Zuckerkandl, B.: Josef Hoffmann; in D. K. u. D. XXXVII, S. 232, XXXVI, S. 304; Darmstadt 1915; ebenda XXXVIII, S. 199. Darmstadt 1916. — Anton Hanak; ebenda XLVI, S. 33. Darmstadt 1920.
Züricher, U. W.: Karl Stauffer-Bern, Familienbriefe und Gedichte. Leipzig und München 1914.

Register.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.



